Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР

№ 29 (741). ЧЕТВЕРГ, 11 ИЮНЯ 1936 г. ЦЕНА 20 коп.

СЕГОДНЯ В НОМЕРЕ:

Бороться за честь фабричной марки. П. ОСИПОВИЧ. Количество плюс качество. — А. ИЛЬИН. Виссарион Белинский. —Г. В. АЛЕКСАНДРОВ. А. ЛУЧИШКИН. — Художник в кино. — Арк. КИН.—«Свои» и «Чужие».— И. НИКИТЧЕНКО. — Трюковая с'емка. — Проверяем выполнение плана 1936 г.

ПЛЕНУМ ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА ВКП(Б)

Информационное сообщение

1—4 июня 1936 года состоялся Пленум ЦК ВКП(б).

Пленум рассмотрел следующие вопросы:

1) Проект Конституции СССР (докладчик т. И. Сталин).

2) Об уборке урожая и сельскохозяйственных заготовках (докладчики тт. Чернов, Калманович, Микоян, Клейнер).

Соответствующие резолюции приводятся ниже.

Кроме того Пленум рассмотрел в текущих делах вопрос об обмене партийных документов и поручил Оргбюро ЦК выработать на основе сообщения т. Ежова и предложений т. Сталина постановление по вопросу о порядке приема в члены партии и разбора апелляций исключенных из партии при проверке партдокументов.

* * *

ПРОЕКТ КОНСТИТУЦИИ СССР

Резолюция Пленума ЦК ВКП(б) по докладу товарища Сталина, принятая 1 июня 1936 г.

а) Одобрить в основном проект Конституции СССР, представленный Конституционной комиссией ЦИК Союза ССР.

б) Ввиду особой важности вопроса считать целесообразным созыв Всесоюзного С'езда Советов для рассмотрения проекта Конституции СССР.

Резолюция Пленума ЦК ВКП(б) об уборке урожая и сельскохозяйственных заготовках опубликована в центральных газетах от 5 июня.

Великий критик

В своей всемирно известной, программной работе «Что делать», Ленин писал: **«...Роль передового борца может выполнить только партия, руководимая передовой теорией.** А чтобы хоть сколько-нибудь конкретно представить себе, что это означает, пусть читатель вспомнит о таких предшественниках русской социал-демократии как Герцен, Белинский, Чернышевский и блестящая плеяда революционеров 70-х годов...» Эта исключительно высокая ленинская оценка была вполне заслуженной.

Знаменитый русский критик Виссарион Белинский был в числе тех, кто всей своей деятельностью подготовлял свержение самодержавия и победу народа. Белинский был прежде всего человеком дела, а не мечтаний и пассивного протеста. Он стремился к ниспровержению феодально-самодержавного режима и искал для этого действенных рычагов в жизни. Извилист был путь великого революционера-просветителя. Через увлечение идеалистической философией Шеллинга, через восприятие реакционнейшей стороны философии Гегеля—«примирение с действительностью»—пришел Белинский к материализму Фейербаха. Но даже в периоды сильнейшего влияния на него идеалистических систем он оставался прежде всего страстным борцом против социальной несправедливости, верным защитником народных интересов. Эти революционные черты делали его фигуру грандиозной на фоне душной, смрадной николаевской эпохи. Он был русским якобинцем в лучшем смысле этого слова. Он не раз заявлял, что любит человечество **по-маратовски.** Он отрастил увлекался Робеспьером. В своих дерзновенных мечтах, в своей жизнедеятельности он об'явил беспощадную борьбу деспотии и мракобесию. Исторической прозорливостью и революционным предвидением Белинский превосходил многих из своих современников. Достаточно вспомнить его знаменитый разговор с чиновником у Грановского в изложении Герцена. Чиновник говорил об образованных странах, где людей критикующих сажают в тюрьму. Белинский весь трепеща возразил: «А в еще более образованных странах защитников старины посылают на гильотину». Это сказано было не ради красного словца, не ради пустой полемики. В этих словах была выражена целая программа действий, это была готовность пустить в ход вместо оружия критики — критику оружием. Белинский любил народ той активной любовью, которая подчеркивает в нем свойства вождя. Все для народа, для его блага, все через народ, — такова была излюбленная формула великого разночинца. Вот почему он не раз мечтал об активном меньшинстве, ясно понимающем интересы народа и защищающем их всеми средствами. Перспектива исключительно революционная. поразительно действенная. Надо было быть гениальным, неистовым Белинским, чтобы, несмотря на большой груз отсталых экономических отношений, додуматься до таких замечательных выводов. В этом свете понятна та исключительная нежность и любовь, которую питал Ленин к великому критику, этому гиганту мысли и действия.

Бьющая ключем активность Белинского, его неистощимая тяга к борьбе, его страстное желание освободить народ от феодально-крепостнических пут предопределили выбор им единственно возможного в тех условиях рода деятельности — литературной критики. Это была единственная трибуна, с которой можно было относительно свободно говорить о самых насущных вопросах современности, воспитывать народ и внушать ему правильные взгляды на жизнь.

Такова уже сила революционных идей, в какой бы области они ни проявлялись, что они живут веками и входят непременной, составной частью в идеологический инвентарь последующих поколений, превращающих эти идеи из мечты в действительность. Эстетический кодекс Белинского своей революционной сущностью представляет для нас исключительный интерес. Литературные взгляды Белинского для нас важны прежде всего потому, что он все вопросы разрешал с демократических позиций. Еще в «Литературных мечтаниях» он противопоставлял аристократическому взгляду на литературу, как творчеству немногих, мысль о литературе, как творчестве народа. Белинский утверждает литературу, как общенародное дело. Литература должна пустить корни в народную почву, иначе она бесплодна. В полемике против Шевырева, представителя официальной эстетики, («Московский наблюдатель») Белинский борется за новое демократическое искусство, находит путь к реализму.

Революционно-демократические требования в области социальных отношений нашли свое выражение в плебейском характере литературоведческих взглядов Белинского. «Литература осуществляет свою роль органа самосознания народа, — пишет Белинский — когда она доступна массам, когда они в ней участвуют». Таким образом великий критик поставил вопрос о народности и простоте и искусстве еще в то время, когда народ был в забитом состоянии. Это было революционное прозрение, замечательный прорыв в будущее. Литературная критика Белинского, отличаясь боевым, публицистическим тоном, была направлена против реакционной идеологии. Особенно это проявилось в борьбе со славянофильством, этой помещичьей идеологией (статья о «Тарантасе» Соллогуба). В ней с необыкновенной для того времени смелостью провозглашаются, в противовес реакционным утверждениям охранителей православия и самодержавия, что «вероятно таланты и гений будут ходить в красных сапожках»... Это был откровенный призыв к революции, это было проявление глубокой веры в силу и мощь народа, из гущи которого выйдут настоящие гении. Оправдался замечательный прогноз великого критика. Освобожденный народ в единственной в мире стране Советов каждодневно выделяет огромное количество талантов и дарований.

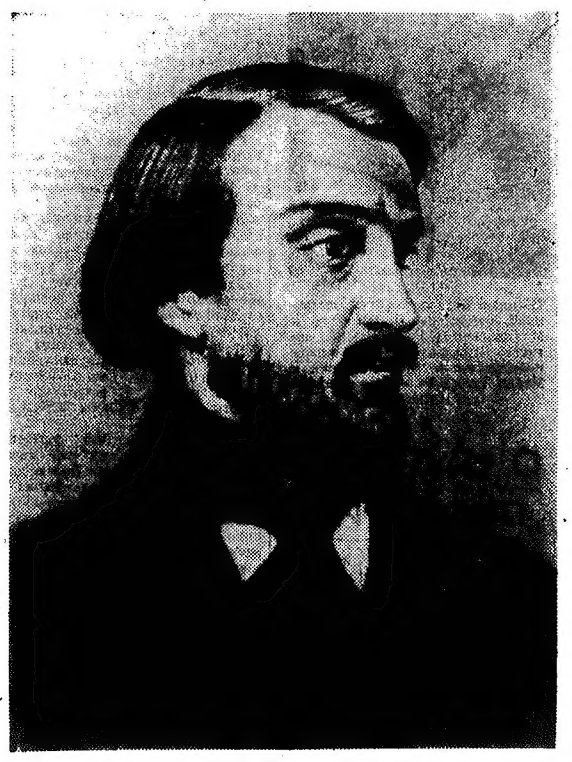
Выступая против отдающего затхлостью и плесенью утверждения славянофилов, что Гоголь провозглашает превосходство русской жизни над западноевропейской, Белинский отмечает в Гоголе именно то, что в нем ненавидели крепостники и чего он сам впоследствии испугался, а именно— показ разложения дворянско-бюрократической системы и ее отрицание. Только в этом Белинский видел значение «натуральной школы». Барским потугам на оригинальничание, манерности, замысловатости словесных сочетаний, ходульным образам, исключительным положениям романтической поэзии Белинский противопоставляет точность выражения, плебейскую грубину и естественные характеры. «В реализме больше всего состоит народность нашей литературы» — пишет Белинский в «Обзоре русской литературы 1844 года».

Мы остановились только на важнейших эстетических принципах из неисчерпаемой, богатейшей сокровищницы мыслей великого критика. Значительная часть из них не потеряла своей актуальности и в наши дни становления социалистического искусства и социалистической эстетики. Именно потому, что Белинский стоял на почве реализма, умел преодолеть голую эмпирику фактов и видеть через них определенные закономерности, именно потому, что он умел диалектически схватывать суть явлений, именно поэтому он исключительно ценен для нашего искусствознания. Как и во всех других областях теоретической и практической деятельности, рабочий класс нашей страны, овладевший властью на одной шестой части земного шара и положивший начало подлинной истории человечества, является прямым наследником всего лучшего, передового, что отстоялось на предыдущих этапах развития человечества. Точно так же и в области искусства наш народ является восприемником лучших революционных традиций, эстетических систем прошлого. Эстетическое учение Белинского принадлежит к числу наиболее передовых и революционных, несмотря на его известную ограниченность. В марксистско-ленинское искусствознание в критически переработанном виде войдут важнейшие, выдержавшие испытание жизни и времени, эстетические принципы Белинского.

Пролетарские революционеры считают Белинского одним из своих славнейших, благороднейших, великих предшественников, проповедников революционного пути развития. Они воздают ему должное за его реализм, прямоту, мужественные искания социальной справедливости и истины. Белинский принадлежит победившему народу нашей страны.

Белинский сказал однажды: «Время — великий критик: его крылья провевают все дела человеческие, оставляя на току немного зерен и рассеивая по воздуху много шелухи». Мы благодарны Белинскому за драгоценные зерна, оставленные им. Мы благодарны ему и за то, что он рассеял так много реакционной шелухи.

Он живет в веках этот величественный борец, провозвестник народного пробуждения и революционного действия.



В. Г. Белинский

210 тысяч книг

Государственное издательство художественной литературы готовит к выпуску ряд произведений В. Г. Белинского. В ближайшие дни выходит «Письмо к Гоголю». Тираж этой книги—100.000 экз. Предисловие и примечания составил Н. Ф. Бельчиков.

Одновременно заканчивается печатание большого однотомника критических статей В. Г. Белинского. В сборник войдут статьи: «Герой нашего времени», «Евгений Онегин», «Татьяна», «Похождения Чичикова или «Мертвые души», «Письмо к Гоголю», «О жизни и сочинениях Кольцова», «Взгляд на русскую литературу 1847 года». Предисловие к этой книге написал Вал. Полянский, комментарии составил С. Л. Белевицкий. Тираж книги—50.000 экз.

Во второй половине года выйдет из печати второй том избранных сочинений великого русского критика. Сочинения выходят под общей редакцией И. Луппола, Ф. Левина и И. Фролова. Редакция текста Д. Благова. Комментарии Д. Благова и А. Лаврецкого. Во втором томе помещены двадцать произведений В. Г. Белинского. В том числе: «Разделение поэзии на роды и виды», «Идея искусства», «Общее значение слова—литература», «Римские элегии Гете» «Русская литература 1841 года», «Стихотворения Аполлона Майкова», «Педант», «Стихи Полежаева», «Мертвые души» Гоголя», «Речь о критике», «Стихи Баратынского», «Русская литература 1842 года», «Параша», «Русская литература 1843 года», «Парижские тайны», «Русская литература 1844 года», «Иван Андреевич Крылов», «Петербург и Москва», «Кантемир», «Тарантас» и «Русская литература 1845 г.». Тираж второго тома сочинений В. Г. Белинского—10.000 экз.

Скоро выходит из печати своеобразная памятка о великом критике «В. Г. Белинский». В книге помещены статьи А. Лаврецкого «Очерк жизни и деятельности Виссариона Григорьевича Белинского» и Вал. По-

ГОРЬКИЙ — КАРАКУМ — ПАМИР — МОСКВА

Это уже стало правилом — ни одна большая серьезная экспедиция в нашей стране не проходит без участия кинооператора. Снимается машин автоколонны Горький — Каракум — Памир — Москва отчитали уже 1650 километров от берегов Каспия. Колонна нашей пойдет в пустыню Каракум по трассе древнейших кочевьев, которые, как вехи, стоят на веками заброшенных караванных путях. Оператор не «пассажир» в этом пробеге, оператор сидит за рулем машины командора.

Три года тому назад автор этих строк пересек на автомобиле пустыню Каракум. Путь колонны лежал тогда через древний город Куня Ургенч. Когда мы с Эдуардом Тиссе забирались на самый высокий в мире минарет — единственное, что осталось в песках от этого города, некогда центра мировой арабской культуры, казалось, никогда в жизни больше не придется снова созерцать эти прекрасные памятники веков.

И вот опять Куня Ургенч на трассе нашего пробега. Мы вступаем в пустыню.

Оператор Р. КАРМЕН.

Реконструкция студии Мосфильм

40 фильмов в год

Началась коренная реконструкция киностудии Мосфильм. Здание студии будет полностью переоборудовано под звуковое кинопроизводство. Для этого старые «немые» ателье будут звукоизолированы друг от друга.

Помимо реконструкции старых ателье в течение ближайших полутора лет будет выстроено пять новых звуковых ателье об'емом в 6 тыс. кубометров каждое. Эти ателье строятся на основе последних технических достижений американской кинематографии, опыт которой изучался в Америке комиссией во главе с тов. Шумяцким.

В связи с реконструкцией резко меняется технологический процесс производства картин. Вводится ряд улучшений и изменений в организацию производственного процесса.

После проведения ряда изменений технологического порядка и строительной реконструкции срок производства фильмов сократится до 5½ мес. вместо 12—15 мес., затрачиваемых сейчас в среднем на каждый полнометражный фильм. По окончании реконструкции годовая программа кинофабрики будет доведена с 16 до 40 фильмов в год.

ПОМОГАЕМ РАБОТАТЬ И СТРОИТЬ

Движение жен инженерно-технических работников охватило всю страну. Не остались в стороне от этого движения и кинопредприятия.

На строительстве Казанской фабрики «Киноплёнка» № 8 имеется около 2.000 рабочих, 200 человек инженерно-технических работников. Фабрика строится за городом. Легко представить, как необходима и полезна может быть у нас работа жен. Объем работы при этих условиях очень велик.

У нас пока еще актив очень мал, всего 8 человек. Это совершенно недостаточно. К сожалению, приходится констатировать пассивность еще многих жен инженерно-технических работников, а также полную инертность нашего бюро ИТС.

Мы надеемся вовлечь в нашу работу большое количество активисток; мы сделаем упор на вербовку в наши ряды жен стахановцев, которых у нас насчитывается на стройке около 500 чел.

За короткий период существования нашей инициативной группы (начали работу в конце марта 1936 г.) мы сосредоточили свое внимание на улучшении санитарного состояния бараков, жилых домов поселка, дворов, автомобильного сообщения с городом. Мы ведем работу по оборудованию комнаты сна, организовали дежурство матерей, пополняем детсад игрушками.

Мы сделаем все, чтобы обеспечить строительство школьным комбинатом, радиофицировать поселок, организовать ликбез, и пр. Намечена также работа по общественному питанию и в библиотеке.

Пока администрация строительства поддерживает наши начинания. Думаем, что и в дальнейшей нашей работе хозяйственники, учтя важность и пользу нашей деятельности, будут нам всемерно помогать.

Со стороны ФОКХТ (тт. Груз и Степанов) мы также получили заверения в поддержке. Эти обещания должны быть выполнены. А мы в свою очередь должны увеличить наш актив, догнать активисток тяжелой промышленности.

Мы убеждены, что прошедшее совещание жен ИТР тяжелой промышленности всколыхнет коллективы и других предприятий ФОКХТ (Ленинград, Шостка, Бреславль, Москва).

Делегатка Всесоюзного совещания жен ИТР Л. МЕДВЕДЕВА.

г. Казань.

БОРОТЬСЯ ЗА ЧЕСТЬ ФАБРИЧНОЙ МАРКИ

Выступление тов. Б. З. ШУМЯЦКОГО на отраслевой конференции фабрик кинопленки

В нашей стране кинематографическая техника может и должна развиваться параллельно с развитием нашего искусства. К сожалению, мы не сумели добиться еще этого теснейшего взаимодействия. В важнейшей области, в производстве того продукта, без которого кинематография не могла бы существовать, — производстве пленки — наша кинематографическая техника отстает.

От качества пленки в очень большой степени зависит качество кинематографического произведения. Хороший негатив не меньше чем на 50 проц. обеспечивает хорошее качество фотографии. Нередко бывает, что хороший фильм, отпечатанный на плохой позитивной пленке, теряет в глазах зрителя значительную часть своих достоинств.

Я мог бы привести много примеров того, как нам приходится из-за плохого качества негатива переснимать павильоны или, еще хуже, терять часть материала, заснятого в экспедициях. Брак, который допустила пленочная фабрика и который расценивается в копейках, при производстве фильма иной раз приносит тысячные убытки.

Нужно помнить, что брак в пленке — это ущерб, нанесенный нашей советской культуре.

У нас есть все условия для того, чтобы производить хорошую, высококачественную пленку. Нам уделяет внимание вся страна, нам обеспечена крепкая поддержка и помощь партии и правительства, у нас есть кадры энтузиастов, любящих свое дело, есть инженеры, техники и изобретатели, есть сотни стахановцев, замечательных героев социалистического труда.

Мы сумели построить две новые пленочные фабрики. Освоили фабрику рентгенопленки в Ленинграде. Сейчас строим третью новую фабрику в Казани и пустили в ход УС. Перед нами широко открыты все те исключительные возможности, которые даны для развития социалистической индустрии самими условиями нашей страны. И все-таки, несмотря на это, ни качественно, ни количественно мы не удовлетворяем потребностей нашего искусства.

Я совсем не хочу умалять тех достижений, которые имеет наша пленочная промышленность. Однако мне в первую очередь хочется говорить именно о наших недостатках, поскольку они сейчас особенно нетерпимы.

На сегодня мы все еще зависим от импорта пленки, причем зависим на самых важнейших участках. Для лучших наших картин мы все еще вынуждены выписывать заграничную пленку. Один этот факт свидетельствует о серьезнейшем отставании нашей пленочной промышленности...

Наша действительность пред'являет к нам чрезвычайно высокие требования и в отношении количества. В ближайшие месяцы советская кинематография приступает к подготовке южной кинобазы, рассчитанной на производство двухсот фильмов. Несколько времени назад Центральный Комитет нашей партии принял чрезвычайно важное решение о развитии сети звуковых кино в деревне. Это решение тоже пред'являет пленочной промышленности новые требования количественного (а количество не отделимо от качества) порядка.

По плану великого Сталина советская кинематография в 1936 году должна целиком овладеть производством цветных фильмов. На наших фабриках сейчас снимаются цветные мультипликации, и к концу 1936 года зритель увидит их на экране. Пока мы делаем эти фильмы на заграничной, импортной пленке, но наша пленочная промышленность должна будет освоить и это производство.

Как видите, задачи, которые стоят перед пленочной промышленностью, огромны и никак не отделимы от общих задач советской кинематографии.

Каковы эти задачи? Раньше всего перед нами стоит задача повышения качества нашей пленки.

Прежде всего нужно сказать о механических дефектах — грязи, царапинах, трещинах, о кривой перфорации (в отдельных случаях перфорацию приходится наносить заново кустарным способом), о неравномерной ширине пленки и т. д.

Эти дефекты раньше всего говорят о недостатках организации производственного процесса.

Мы выпускаем пленку не в таком метраже, какой указан на коробке, отдельные куски пленки бывают различны по качеству, так что и проба коробки оператором иногда не дает нужных результатов.

Особо надо говорить о фотографических свойствах пленки. Многие операторы жалуются, что самая основа пленки не дает возможности из-за недостаточной прозрачности применить хороший по своим фотосвойствам негатив для всех видов с'емки. Так, если пленку, даже при относительном стандарте данной эмульсии, можно применять для средних и крупных планов, где не нужна большая детализировка изображения, то для общих планов, где нужно гораздо больше четкости и ясности, эту пленку применять уже нельзя.

В самых разнообразных сортах пленки — слабая фотографическая широта. В лучших сортах нашей пленки нет ровности в контрастах, светосила все время колеблется. Подложка мутна, имеет плохую прозрачность. Наша пленка груба по передаче нюансов и т. д.

Операторы в один голос говорят, что снимать на советской пленке бесспорно можно, но из-за царапин, пылинок, отсутствия стандарта эмульсии и упомянутых выше фотографических недостатков снимать трудно; зачастую нет уверенности в качестве заснятого материала.

Даже в пределах единого рецепта в единой эмульсии нет стандарта. Внутри отдельных коробок встречаются различные негативы.

В чем здесь дело? Неужели эти недостатки мы не можем изжить, если мы сумели сделать большее, если мы сумели создать советскую пленку?

Причины этих недостатков — в недостатках организации труда, в отсутствии бракеража, в недостаточно организованной инспекции, в недостаточном внимании к делу со стороны инженера смены, цеха и главного инженера, технического директора и самого директора.

Я уже говорил о различной широте пленки. Пленки шире или уже, чем канал проектора,—и изображение на чинает «дышать», теряет свою ясность и четкость, кадр трепыхается по экрану, как подстреленная птица. Это — не большевистская работа над пленкой, а расхлябанность, с которой мы должны решительно бороться.

У нас еще терпимо относятся к неряшливости, к бескультурью, к расхлябанности.

Новый тип работника уже создается. Стахановцы, вот те подлинные герои советской пленки, которые с огромной любовью к делу ведут борьбу за чистоту, за организованность, за извлечение из техники максимума того, что она может дать.

За стахановский тип работника советской пленочной промышленности мы все должны крепко бороться, так как именно здесь, в новом отношении к труду, и лежит вернейший путь для преодоления наших недостатков. Основная задача, которая стоит перед нами — это создание высококачественной советской пленки, которая пользовалась бы и за рубежом такой славой, какой пользуются лучшие наши фильмы.

В эту задачу укладывается и создание рецептуры, и улучшение фотографических и механических качеств пленки, и создание таких универсальных типов пленки, которые отвечают всем запросам фотографического и кинематографического искусства.

Создание универсальной пленки является важнейшей задачей нашей пленочной промышленности. Нам нужно создать такую высококачественную унифицированную пленку с твердым стандартом, чтобы у мастеров была уверенность, что пленка надежна, что она никогда не сдаст.

Само собой разумеется, что эта основная наша задача совсем не означает, будто нам нужно ограничиться универсальными сортами пленки. Нам нужно создавать и новые сорта для тех разнообразнейших надобностей, какие стоят перед нашей кинематографией, но до тех пор, пока мы не создадим универсальной пленки, пока мы не поднимем качества, пока мы не добьемся стандарта, — мы не сумеем двинуть нашу кинематографию вперед в тех размерах, которые нужны нашей стране.

Второй вопрос, на котором мне хотелось остановиться, — это вопрос об организационной структуре нашей кинопленочной промышленности.

Недавно в СНК СССР стоял доклад о нашей кинопромышленности. Нам было предложено ликвидировать многоступенчатость, организовать руководство с таким расчетом, чтобы было больше ответственности каждого работника производства.

Сейчас мы принципиально решили вопрос о ликвидации промежуточного звена — треста. Наша пленочная промышленность не разбросана. Мы имеем три узла, три пленочных предприятия. Казань будет четвертым узлом, который поглотит ныне существующий УС. Распыленности у нас, таким образом, нет в Главное управление советской кинематографии через специальный орган будет руководить этими предприятиями непосредственно.

Надо создать такую культуру взаимоотношений всех звеньев кинопленочной промышленности, такую структуру руководства, при которой было бы проведено правильное большевистское разделение труда и правильное разделение ответственности.

Руководство является решающим в общем направлении дела. У руководства, то есть у ГУКФ, в руках находятся планирование, сбыт, принятие заказов, контроль над выполнением их. Все эти задачи чрезвычайно сложны и ответственны.

Чрезвычайно серьезна задача руководства политикой сбыта, особенно на ближайшие годы, так, как нам до сих пор в деле снабжения пленкой приходится иметь своеобразную партночную систему.

Мы планируем как монополисты-потребители и монополисты-производители. Мы никому не даем пленки, а между тем в наши двери уже вполне стучится любительское движение, крайне важное и для развития культуры нашей страны и для развития самой кинематографии. Мы же задерживаем его рост потому, что у нас мало пленки.

В связи с ликвидацией промежуточного звена — треста — удельный вес самого предприятия — завода чрезвычайно вырастает.

Возьмите, например, проблему снабжения. Предприятию приходится новые функции, самое предприятие будет хозяином и ответчиком, но в то же время повышается и вес цеха, который будет ведать получением фондов и планированием наиболее рационального расходования особенно дефицитных сортов сырья.

Очевидно, что вопрос о новой организации теснейше увязан с основным вопросом о качестве. Мы должны добиться такого качества продукции, чтобы марка нашего пленочного предприятия считалась абсолютной гарантией качества. Надо бороться за честь фабричной марки.

Мы должны высоко поднять значение каждого мастера, каждого передовика, каждого стахановца, каждого рабочего. Перестроить структуру нашей организации — это значит **поднять удельный вес** и завода, и каждого директора, инженера, техника бригадира и рабочего. Надо непосредственно связать технические кадры кинематографии с производством фильмов, на которое они работают но с которым раньше прямо связаны не были. Опираясь на лучших людей пленочного производства — стахановцев, уверен — мы в эту задачу успешно и быстро разрешим.

«ФИЛЬМ НЕОБЫЧАЙНОЙ СИЛЫ»

*

„Мы из Кронштадта" в Париже

*

Французские газеты продолжают вторую неделю обсуждение фильма «Мы из Кронштадта» *. В последние дни о фильме дали статьи: «Юманите», снова «Популер», «Вандреди» и «Аксион Франсэз»:

«Юманите» (орган компартии Франции) пишет:

«...Этот фильм — страница истории русской революции. Все в нем едино, и в этом причина необычайной силы фильма.

Прибывший от ЦК партии комиссар не может дать голодным морякам хлеба. Он может требовать у них жизни. И добровольцы идут. Их задача опасна. Взятые в плен, они казнены цинично и холодно. На их место приходят живые. Гигантская атака белых разгромлена. Это — победа и радость.

Фильм сделан писателем т. Вишневским и режиссером т. Данганом сурово и радостно. Этот фильм вызовет необыкновенный прилив любви к свободной жизни».

«Популер» (орган социалистической партии Франции) пишет уже во второй рецензии:

«Мы из Кронштадта» — это последний и лучший фильм СССР. Он идет с огромным успехом на парижском экране.

Мы сочувствуем в этих битвах... Снят фильм отлично, как документ, который в то же время является искусством. Наибольший интерес вызывают актеры Бушуев, Зайчиков, Есипова, Кириллов, Ивакин и Жаков. Мы считаем фильм «Мы из Кронштадта» наиболее значительным в ряде исторических эпопей».

Газета **«Вандреди»** (литературная газета) помещает статью видного критика Пьера Бост:

«Вот отличный русский фильм. Мы ждали такого. Мы захвачены его пластикой, динамикой, сочетанием черного и белого, ритмом.

Фильм «Мы из Кронштадта» утверждает себя, вопреки болезни звукового кино, вопреки всем легкостям и соблазнам, вопреки тяге к пропаганде.

Фильм немногословен; все раскрывается образами, пейзажами, игрой. Нет злоупотребления крупными планами или светом.

Перед фильмом надо «сложить оружие». И те, которые были против советского кино (я знаю, о ком я говорю) должны сделать то же самое.

В фильме много экстерьеров, широких горизонтов. Виды моря изумительны. Я никогда не видел воду, ее движение и ее голос, переданные с такой правдой. Сцена казни стоит среди высших работ мировой кинематографии. Или — дети, играющие среди спящих солдат; эта сцена полна подлинной, незабываемой поэзии. Боевые сцены — бравурные, огромные, превосходящие все, что было ранее сделано, — вызывают восхищение.

Авторам этого фильма мы можем сказать без боязни: их произведение — шедевр».

«Аксион Франсэз» — ярко фашистская газета — пишет (статья Франца Винненля):

«Поэзия темы войны и военного восстания неоспоримо дана в «Мы из Кронштадта»... Это — «гимн для глаз». Лучше всего дана атмосфера пустынного русского порта — на шестом году войны, на втором году революции; набережные, безлюдные улицы, голодные прохожие, наконец, эта северная осень с мертвыми падающими листьями и воем ветра с темной Балтики.

Фильм раскрывает последнюю главу борьбы за Петроград. Моряки Кронштадта представляют в этой драме наиболее смелый элемент...

Пейзаж дан в превосходной манере. Чувствуешь пыль земли, еще не прибитую дождями, и серым налетом легшую на мертвых в окопах. Ряд деталей, тщательно найденных, передает нам вид этих оборванных и странных бойцов.

Нет газеты народного фронта, которая бы не подхватывала финала фильма...

У кино, где идет фильм, — я видел и американских коммунистов, и болгарских комитаджиев, колониальных студентов, — черных, желтых, арабов... Для них эта пропаганда опасна... Правительство должно запретить этот фильм...».

* См. газ. «Кино» № 28.

КОЛИЧЕСТВО ПЛЮС КАЧЕСТВО

(Первая отраслевая конференция фабрик кинопленки)

Кинопленочная промышленность в текущем году имеет несомненные успехи. Достаточно сравнить работу промышленности в 1935 году и задачи, которые стоят перед ней на 1936 год, с тем положением, которое существовало в 1932 г., когда эта промышленность только зарождалась, чтобы убедиться в несомненном росте в успехах кинопленочной промышленности. Четыре года назад в 1932 г. пленочная промышленность дала всего лишь 26 млн. метров пленки. В 1934 г. было дано уже 53 млн., в 1935 г. свыше 80 млн. метров, а в 1936 г. пленочные фабрики обязались выпустить 115 млн. метров пленки. Следует отметить, что фабрики за это время освоили ряд новых сортов пленки, освобождая наше кино от иностранной зависимости.

И все же, этот важный участок кинопромышленности продолжает сильно отставать не только от требований киноискусства, но и в использовании тех огромных возможностей, которыми располагает вся кинопленочная промышленность.

О наличии этих возможностей говорил в своем вступительном слове тов. **Б. З. Шумяцкий**, на этом остановился в своем докладе и управляющий ФОКХТ тов. **А. Я. Груз**, отметивший, что мы научились делать негатив, удовлетворяющий требования кинематографической техники.

Чем же все-таки объяснить глубокие прорывы как раз в области качества, которых было немало на пленочных фабриках в конце прошлого года и в первом квартале этого? Да и в мае, по заявлению главного инженера ФОКХТ тов. **Левина**, на 6-й фабрике (Шостка) также увеличился брак. Даже на реконструированной 5-й фабрике, по признанию ее директора тов. **Бехвалова**, брак такой же, как и на других. И здесь имеются пик-пик, депрессии, и вновь появились электроразрядки, с которыми, казалось, уже было покончено. Только в мае сквозной фабричный брак увеличился против плановых заданий на фабрике № 5 на 4 процента. На Шостке положение не лучше. В апреле брак составлял 16,8 проц. Тов. **Матюнин** (директор фабрики № 6) подсчитал, что каждый процент брака в переводе на пленку ежемесячно составляет 67 тыс. метров. Цифра, над которой нельзя не призадуматься!

И конференция пришла к совершенно точному выводу:

— Фабрики могут и должны работать больше и лучше, могут давать доброкачественную пленку.

Тов. Груз правильно отметил в своем докладе: **«Качество нашей продукции — это качество нашей работы»**. Вот чего не могут и не должны забывать все работники кинопленочной промышленности.

Борьбу с браком нужно поставить во главу угла производственной работы, ее нельзя вести с той «прохладцей», о которой говорил тов. **Левин**. И если на фабрике № 6, проработавшей уже пять лет, сейчас наблюдается до 30 видов брака, которые повторяются все время, то вполне естественно задать вопрос о том, какие меры принимались на фабрике, чтобы ликвидировать этот повторяющийся брак, устранить причины, порождающие его.

Технический директор фабрики № 6 тов. **Бармин** считает, что брак происходит, во-первых, из-за невнимания, некультурности и непредусмотрительности людей, и, во-вторых — из-за недостаточно высокого технического уровня и состояния аппаратуры. О **плохом состоянии** оборудования говорили почти что все. Однако мало говорилось о возможности лучшего использования действующего оборудования. Почему-то большинство находит выход лишь в замене старого оборудования новым. Конечно, это не так. Выступавшие на совещании стахановцы рассказали, основываясь на опыте своей работы, как на имеющемся оборудовании можно не только выполнять, но и перевыполнять планы, значительно сокращая брак.

Стахановка т. **Демченко** (6-я фабрика) работает не снижая качества на нескольких машинах сразу, стахановец т. **Андрущенко** (6-я фабрика) выполняет норму на 210 проц. при сортности 44 проц. вместо запланированных 30 проц. Этот же стахановец доказал, что смену фильтра можно производить в 14,5 минут вместо 45 минут. Он снизил брак с 29 метров до 5 метров. Склейщица т. **Кравченко** довела норму выработки до 212 проц., давая минимальное количество сцеплений и расслоения. Резчица тов. **О. Махутова** (6-я фабрика) вырабатывает выше 300 проц.

Брак на шостинской фабрике не раз пытались объяснить «объективными» причинами. Стахановцы этой фабрики тт. **Евдокименко, Антощенко** и др. (эмульсионный цех) показали всю несостоятельность ссылок на объективные причины, доведя брак первый до 1,98 проц., а второй — до 0,04 проц.

Не менее яркие факты стахановской работы приводила тов. **Спиридонова** с 9-й фабрики.

— У нас в январе на упаковке норма выполнялась на 160 проц., в мае мы уже достигли 200 проц., на сортировке мы выполняли норму в мае на 180 проц., на оклейке даем 210 проц. и т. д.

Стахановец-подслойщик т. **Сергеев** (5-я фабрика) доказал, что можно, не останавливая машины, на-ходу заряжать ось, не снижая качества продукции. На этой же фабрике стахановец тов. **Дорофеев** выполняет норму по ацетатке на 122 проц. при браке 0,59 проц.

Стахановцев не удовлетворяют сегодняшние темпы работы. Об этом говорил старый производственник, большой специалист пленочного дела, тов. **Кондакчан** (фабрика № 6). Их не удовлетворяют ни количественные, ни качественные показатели. Стахановцы выросли и они могут сейчас пред'являть к своей работе, да и к руководству предприятиями, более повышенные требования. Об этом же говорил инженер фабрики № 5 тов. **Головатенко**. Учитывая развившееся стахановское движение, он со всей ответственностью заявил:

— Мы берем на себя обязательство довести повитие эмульсии до полного стандарта, так и негативные сорта — ортохром. Все условия для этого сейчас у нас есть.

Кинопленочная промышленность, безусловно, добилась больших успехов в своей работе. Потребители пленки, выступавшие на конференции (т. **Гинзбург** — оператор Ленфильм, т. **Беренс** — ленинградская копировальная фабрика, т. **Варшавская** — Киевская копировальная фабрика, т. **Вопкенштейн** — Союзкинохроника, т. **Иофис** — Мосфильм и др.), отмечали успехи кинопленочной промышленности, но они же приводили немало фактов, говорящих о том, что брак на пленочных фабриках еще не изжит и крепко бьет по кинопроизводству. Надо также учитывать возросшие требования, пред'являемые к пленке. Совершенно прав был т. Беренс, сказавший: «то, что считали хорошим в прошлом году, мы считаем совершенно негодным в этом».

У пленочных фабрик есть все возможности работать значительно лучше. Развернувшееся стахановское движение на фабриках дает все основания для этого.

Конференция, учитывая опыт стахановской работы, установила среднее повышение норм выработки на 45 проц. по фабрике № 5, на 45,6 проц.— по фабрике № 6 и на 46 проц. — по фабрике № 9.

Мощность троммельного отделения 5-й фабрики повышена на 78,25 проц., подливного цеха — на 35,5 проц., резательного отдела — на 23,3 проц.

Также повышены мощности на Шостке. Для троммельного (+19,1 проц.), фильтрационного (+5,3 проц.), подслойного (+26,8 проц.) отдела и т. д.

На 9-й фабрике головая мощность эмульсионного цеха повышена с 77 тыс. литров до 132 тыс. литров, поливочного цеха с 5.500 тыс. погонных метров до 6.970 тыс. погонных метров и т. д.

Принятая конференцией новая система оплаты труда рабочих и инженерно-технических работников (новая шестиразрядная сетка для сдельщиков и повременщиков, выплата премий и пр.) безусловно явится стимулом к дальнейшим рекордным выработкам, к повышению качества продукции.

На конференции выявился ряд фактов, свидетельствующих о том, что организация труда на фабриках оставляет желать много лучшего. Так, например, до сих пор на таком сложном производстве, как пленочном, не было даже самых примитивных измерительных приборов.

Прессы на фабрике № 5 плохие и поэтому со склеечным процессом дело не клеится, а ведь отремонтировать прессы дело совсем не сложное. Тов. **Фролова**, работница этой фабрики, рассказала о спецодежде, в которой невозможно работать, так как она не подходит по размерам, стахановка тов. **Науменко** привела интересный пример: достаточно было в отделочном цехе улучшить освещение, и выработка повысилась с 2.500 метров до 5.500. Нужно было привести в порядок попарапанные ванны, говорит тов. **Полторацкая**—**работа**, требующая немного времени и сил, — и пленка была бы избавлена от белой мути. Стахановка тов. **Денисова** рассказала о том, что рабочие ходят все время в мокрых халатах, так как халаты меняются лишь раз в шестидневку, а из-за всего этого увеличивается брак пленки.

На фабрике № 6 уже три года собираются установить механизированный бак и никак не соберутся. Бак бездействует и задерживает выпуск стандартной эмульсии, — об этом рассказал тов. **Москаленко**. На фабрике нет цеховой лаборатории. По словам тов. **Жадаева** лаборатории лишь числятся существующими в цехах, до работать в этих лабораториях нельзя — нет оборудования.

На фабриках нет телефонов, цехи между собой не связаны, нет приборов, которые бы автоматически сигнализировали об изменении режима производства (повышение температуры и пр.).

Разве все эти «мелочи» и тысячи подобных им трудно устранимы?

Но есть и более крупные недостатки. Научно-исследовательская работа оторвана от пленочного производства, фабрики не обмениваются между собой опытом. Борьба с поставщиками плохого сырья (желатин, коллоксилин и пр.) не ведется достаточно энергично.

Все эти узкие места должны быть ликвидированы в кратчайший срок.

П. ОСИПОВИЧ

«Концерт Бетховена», п-во Белгоскино, режиссеры В. Шмитгоф и М. Гавронский. НА СНИМКЕ: артистка Людмила Шабалина в роли пионервожатой Жени Дряпик и Марик Тайманов в роли пионера Янки.

О ЖУРНАЛЕ „ПИОНЕРИЯ“

Условия, в которых находится единственный в СССР киножурнал для детей — «Пионерия» мало благоприятны.

Сюжеты для «Пионерии» отбираются из общего потока материала, прибывающего в студию Союзкинохроники. Однако, в этих с'емках не учтены особенности аудитории, на которую рассчитан журнал. В то же время ни одна местная фабрика, да и студия кинохроники, не считает своим долгом выполнять специальные задания «Пионерии».

«Пионерия» не обеспечена необходимым количеством негативной пленки. Кинос'емка детей ведь требует особо упорной, своеобразной работы. Нельзя для с'емки сюжета о детях или для детей давать столько же пленки, сколько для с'емки обычного репортерского сюжета.

Журнал не обеспечен средствами для систематического включения в каждый номер мультипликации.

Надо улучшить производственное обслуживание группы, работающей над «Пионерией». Сейчас в Москве с'емки для «Пионерии» проходят в таком же порядке, как и любая событийная с'емка. «Пионерия» выходит всего два раза в месяц; перед с'емкой сюжетов режиссер тщательно разрабатывает план, и реализация этих планов должна проводиться с такой же тщательностью.

Тираж «Пионерии» — 80 копий. Это очень мало. Но и эти 60 копий используются не полностью.

С большим успехом проходит демонстрирование «Пионерии» даже на больших экранах, но органы проката относятся к этому безразлично, демонстрируют «Пионерию» «между прочим». Этому надо положить конец.

К. Н-ов.

Диапозитивные фильмы

Кино для малышей — так называют иногда диапозитивный детский фильм. И это верно. Дошкольники смотрят диафильм с большим интересом, нежели взрослые художественную картину.

Еще полгода тому назад у нас не было ни одного художественного диафильма для дошкольников, а сейчас их уже насчитывается 216 названий. Пятой фабрикой Союзтехфильм (директор тов. Вайнберг) проделана огромная работа. Редактор диафильмов для детей Карпенко сумела в течение года привлечь к работе лучших писателей и художников Москвы и Ленинграда.

Вначале работать было трудно. ГУКФ, не придав большого значения этой работе, оставил работников диафильма без всякой творческой помощи и руководства.

Но энергичная комсомолка не растерялась. Было решено каждый фильм проверять на широкой аудитории, консультировать с воспитателями, педагогами. За эту работу взялся другой энтузиаст дошкольного диафильма—аспирантка института им. Бубнова М. Варшавская. Целые дни проводила она в детских садах, жактах, изучая аудиторию, присматривалась к тому, как воспринимают ребята фильмы. В результате этой работы многие фильмы переделывались, заменялись.

Нельзя сказать, что теперешние работы по диафильму уже лишены недостатков. Они есть. Порою рисунки статичны, на многих работах сказывается явное влияние формализма. Таковы например рисунки художника Евгена в фильме «Кот и петух», рисунки Васильева в фильме «Лиса заяц и петух». Изображение в этих фильмах страдает вычурностью, выкрутасами. Реальные животные показываются настолько шаржированными, что трудно разобраться даже взрослому.

Диафильмы, имеющие огромное влияние на развитие ребенка и его художественных вкусов, заслуживают того, чтобы ими вплотную заинтересовались.

Нужно обратить внимание не только на творческие вопросы. До сих пор, например, нет хорошего аппарата для демонстрирования диафильма. Употребляемый сейчас «Аэроскоп» системы Любимова громоздок и дорог. При небольшой оперчности можно сжечь пленку. Изобретатель аппарата Любимов много поработал над его упрощением. Он сделал работающую модель новой системы. Этот аппарат должен стоить 25—30 руб. вместо 137 руб., он портативен, не требует никаких специальных знаний. Массовое производство аппаратов легко наладить на одесском или куйбышевском заводах. Но, несмотря на все настояния фабрики, аппарат до сих пор не сдан в массовое производство.

Никто не позаботился также и о прокате диафильмов. Торговля ими поставлена широко, но этого мало. Не каждая семья, и не каждый жакт имеют возможность покупать все выходящие фильмы да и не везде их можно купить. Удобнее было бы взять фильм на прокат, а между тем прокат не налажен, и об организации его никто не думает.

Все эти вопросы требуют неотложного разрешения, так как от этого зависит дальнейшее развитие детского диапозитивного фильма.

В. ДАЛЬКОВСКИЙ.

Трибуна СТАХАНОВЦА

СЕКРЕТ НАШИХ УСПЕХОВ

Механический цех московской студии Союзкинохроники работает значительно лучше, чем в прошлом году. Годовой план механического производства и капитальных ремонтов будет выполнен в течение 7 месяцев, несмотря на то, что он значительно больше прошлогоднего, улучшилось и качество работы. Если в прошлом году отремонтированные с'емочные аппараты вскоре опять возвращались в ремонт, так как были недостаточно тщательно проверены, а с'емочная база постоянно жаловалась на задержки в ремонте, то теперь таких случаев не наблюдается.

Секрет наших успехов — в перестройке работы. С января этого года цех был переведен с повременной на сдельную оплату. 900 установленных у нас расценок были тщательно проработаны всем коллективом цеха. Одновременно была проведена правильная расстановка рабочей силы и специализация механиков на определенных операциях.

Много помогло работе цеха приведение в порядок материального склада, а также и то, что механики правильно организовали свои рабочие места — у каждого в его рабочем ящике в определенном порядке размещен весь инструмент.

Эти мероприятия резко повысили производительность труда.

Почти все механики перевыполняют нормы. Успешно идет социалистическое соревнование, чему способствует хорошо налаженный учет. Ежедневно подсчитывается процент выполнения дневной нормы. Отдельные механики выполняют нормы до 174 процентов (Колногоров), особенно же показателен результат работы в целом по цеху. Так, за первую пятидневку апреля цех выполнил норму на 169 проц., а затем, во время стахановской пятидневки, — на 208 проц. Стахановская работа резко повысила и заработок. Раньше механики имели ставку в 466 руб., а теперь они зарабатывают до 1.200 руб. в месяц.

Все эти успехи могли бы быть и еще больше, если бы не крупные помехи. Цех распределен в нескольких тесных помещениях, нередко недостает крайне нужных материалов. Дирекция студии и трест должны принять меры к тому, чтобы обеспечить цех материалами и инструментом. Особенно необходимы резиновая проволока, графит для пересыпки подшипников автоматов и крокусовая бумага для шлифовки рамки, через которую в аппарате проходит пленка.

Нач. механического цеха БЕСПАЛОВ.
Технорук ИВЛИЕВ.
Механики-стахановцы: КОЛНОГОРОВ, ФОМИН и ВОРОТНИКОВ.

НЕОБХОДИМЫЕ УСЛОВИЯ

До октября 1935 года моя производственная загрузка была недостаточная. Были случаи, когда весь рабочий день проходил в «ничего-неделанью».

Когда началось стахановское движение, охватившее весь Союз, я пришел к выводу, что у нас в механическом сборочном цехе студии Мосфильм есть все условия для поднятия производительности труда. Для этого пришлось поставить перед дирекцией такие условия: дать мне план работы на две декады, обеспечить полностью план материалами, обеспечить мой стол нужным инструментом и всю подготовительную работу передать подсобным рабочим.

Раньше изготовление метромеров, синхронных моторов, механических журавлей и т. д. проводилось полностью высококвалифицированными рабочими. При стахановских методах работы всю несложную часть работы для этих механизмов выполняют рабочие более низкой квалификации и только окончательная сборка производится рабочими-специалистами.

Дирекция пошла навстречу всем моим производственным требованиям и я выполнил двухдекадный план за одну декаду при хорошем качестве продукции.

В день 1 мая за высокую производительность труда, за высокое качество и хорошую общественную работу я со всей бригадой получил переходящее знамя нашего цеха. Вся моя бригада и я повысили свой заработок на 100 процентов.

Экспериментальный характер работ нашего цеха ставит нашу стахановскую работу в зависимости от полного обеспечения нас точным планом, материалами и необходимым инструментом. Поэтому для того чтобы работать по-стахановски, дирекция должна обязательно своевременно обеспечивать нас материалами, необходимым инструментом и точным планом. Это совершенно необходимое условие для внедрения стахановской работы.

Бригадир механического сборочного цеха студии Мосфильм
С. И. КУЗНЕЦОВ.

ЕЩЕ О ВОЗМУТИТЕЛЬНЫХ ФАКТАХ

С «черной» доски фамилия т. Рассказовой*) снята. Управляющий копировальной фабрикой т. Вахрушев обещал дать приказ списать со стахановки неправильно записанный брак... Вот и все, что предприняли на фабрике в связи с заметкой «Возмутительные факты», опубликованной в газете.

Предфабкома т. Веденин, стараясь прикрыть свою беспомощность в этом вопросе, 7 июня ссылался на свою болезнь, а на-завтра заявил, что он «посоветуется с инструктором ЦК союза работников кинофотопромышленности, а потом что-нибудь предпримет».

Парторг т. Арсентьева ответила, что газеты «Кино» она не читала, поэтому о деле Рассказовой ничего не знает.

Представитель ЦК союза, т. Казантапов, 7 июня установил безусловную правильность всех фактов, сообщенных т. Рассказовой, и дополнительно вскрыл еще ряд аналогичных случаев.

Конфликтов много. Длинная тяжба шла, например, с копировальщицей Капрановой. Ей даже запретили работать на двух аппаратах. Но потом снова разрешили и брак как будто бы сняли. Жалуются и другие работницы, утверждая, что с них вычитают чуть не половину зарплаты, между тем, как брак делают не они, а кто-то другой. Дело т. Рассказовой — не единичный случай.

Надо полагать, что ЦК профсоюза проверит всю работу профорганизации фабрики. Райком партии проверит работу заводской партийной организации с точки зрения помощи и руководства стахановским движением, а ГУКФ заинтересуется организационно-хозяйственной деятельностью копировальной фабрики.

*) См. газ. «Кино» № 28.

Лучшие энтузиасты труда стахановцы пленочных фабрик. НА СНИМКЕ: слева направо — Дорофеев И. Н. (фабрика № 5), Климов И. А. (фабрика № 5), Котова Т. Х. (фабрика № 6), Демченко Б. И. (фабрика № 6), Полторацкая В. Д. (фабрика № 6), Файко М. С. (фабрика № 6), Козлов Н. А. (фабрика № 5).

Виссарион Белинский

□-□

(1811 — 1956)

I.

«В те дни, когда все коснело
на Руси,
дремя и раболепствуя позорно,
твой ум кипел — и новые стези
прокладывал, работая упорно».

Так писал поэт революционной демократии и соратник неистового Виссариона по «Современнику» — Некрасов. Он не преувеличивал значения Белинского в истории русского освободительного движения.

О роли великого критика в развитии революционного движения мы имеем авторитетное мнение Ленина:

«Предшественником полного вытеснения дворян разночинцами в нашем освободительном движении был еще при крепостном праве В. Г. Белинский. Его знаменитое «Письмо к Гоголю», подводившее итог литературной деятельности Белинского, было одним из лучших произведений бесцензурной демократической печати, сохранивших громадное живое значение и по сию пору». А критикуя сборник реакционных буржуазных идеологов «Вехи», Ленин указывал, что настроение Белинского в этом письме выражало возмущение народных масс крепостническим гнетом.

При всех противоречиях своего развития, при всей незавершенности своих общественно-политических взглядов Белинский входит в историю как великий революционный демократ и как прямой предшественник славных шестидесятников Чернышевского и Добролюбова.

Деятельность Белинского — публициста и критика была ограничена всего лишь четырнадцатью годами полицензурной литературной работы и из них только последние семь лет явились полосой бурного развития первого вождя революционного просветительства.

Нельзя забывать, что Белинский свое идейное развитие начал, как и большинство западников тридцатых годов, с шеллингианства, что после недолгого увлечения философией Фихта он попал в плен мощной системы Гегеля, истолкованной им в духе правогегельянского «примирения с действительностью». Нельзя забывать, что только с 1840 года Белинский стал быстро и решительно продвигаться к фейербаховскому материализму и социализму, продолжая уже положительно использовывать гегелевскую диалектику.

Путь идейного развития Белинского — с его срывами и спадами — был прямым отражением неразвитости общественных отношений в России. И то, что «неистовый Виссарион» — раньше и последовательнее других демократов той эпохи — определился в своих симпатиях к революции и якобинской ненависти к царизму и крепостничеству, говорит о великой и страстной силе его ума, о пытливом изучении общественной жизни. Он сам говорил о себе: «Я в мире боец!» и жаловался, что обстоятельства заставляют его мурлыкать кошкой, тогда как природа велит ему лаять собакой и выть шакалом.

Но тут, конечно, «неистовый Виссарион» несправедливо обвинял себя. Даже в пору своего «примирения» с гнусной николаевской действительностью он оставался борцом, резко и определенно отстаивающим свои взгляды, начиная с 1834 года, ознаменованного историческими «Литературными мечтаниями».

Минуло 125 лет со дня рождения Белинского. Целый век — и какой век! — отделяет нас от литературной борьбы Белинского. А, однако, Белинский мог бы сказать словами Маяковского, что «придет в коммунистическое далеко, как живой с живыми говоря». Во многих отношениях требования, которые ставил Белинский искусству, оценки, данные им писателям-современникам и европейским классикам, эстетические нормы, которые он самостоятельно формулировал, сохраняют и на сегодня актуальность и свежесть.

Здесь, понятно, нет никакого чуда. Идеолог революционной демократии Виссарион Белинский был историческим вождем «натуральной», то есть реалистической школы, а все положительное и передовое этой школы литературы и искусства входит в переработанном виде в железный инвентарь культуры социалистического пролетариата. Правда, Белинский нередко облекал свои оценки и требования в пышные одежды вешных категорий, как это свойственно всем мыслителям домарксового периода. Но конкретно — историческое содержание идей Белинского, в связи с его общественными взглядами, каждый раз легко устанавливается. Некоторые же положения Белинского не требуют вовсе дешифровки, выражая четкие революционно-просветительские требования.

Так Белинский спрашивает: «Когда же наступит у нас истинная эпоха искусства?» И с исключительным оптимизмом заключает: «Она наступит, будьте в том уверены. Но для этого надо сперва, чтобы у нас образовалось общество, в котором бы выразилась физиономия могучего русского народа; надобно, чтобы у нас было просвещение, созданное нашими трудами, выращенное на родной почве».

Это говорит Белинский еще в «Литературных мечтаниях», а в 1840 году во «Взглядах на русскую литературу» он вновь возвращается к мысли о связи искусства и литературы с народным самосознанием и воображает себе страну, в которой занятие литературой для народа—res publica—«дело общественное, великое, важное, источник высокого нравственного наслаждения, живых восторгов»... в которой общественное мнение «награждает истинное достоинство, наказывает жалкую бездарность или дерзкое шарлатанство».

Не так давно Илья Эренбург приводил в своих заметках об Испании признание Пио Бароха, что книжки испанских писателей выходят тиражем в 4000 экземпляров. Но разве это частный случай? В какой капиталистической стране книга для писателя становится предметом первой необходимости, в какой стране народные массы становятся высшим судьей литературных произведений и их авторов?!

Гордая и красивая мечта великого критика, чтобы высшим судилищем, высшим трибуналом для литературы был народ, — эта мечта могла осуществиться только при диктатуре пролетариата в условиях строительства социализма, при развертывании советской демократии.

«Возможно ли описать все очарования театра, всю его магическую силу над душою человеческою? О, как было бы хорошо, если бы у нас был свой народный, русский театр» — восклицает Белинский и грустно констатирует, что его пожелание остается поэзией на фоне грустной прозы театра, играющего водевили, псевдоисторические драмы и искажающего образы классиков. Эта мечта Белинского о театре получила реализацию только в советской действительности. Только у нас — классики получили народное признание, только у нас—расцвет социалистической драматургии в советских театрах и подлинно народном кино.

Мечтания «неистового Виссариона», которые мы сейчас приводим, не были для него случайными. Они коренным образом были связаны с его борьбой за реалистическое содержание искусства, направленного на служение народу и имеющего почву в важнейших явлениях действительности. Они были тесно связаны с его защитой заинтересованности эстетического суждения, с его борьбой в последние годы жизни за правильно выраженную тенденциозность (субъективность, как он выражался) искусства и литературы, с его требованиями народности и простоты.

Резко выступая против официальной народности, то есть против славянофильского прикрашивания монархизма и ложного оправдания рабского положения народных масс, Белинский чутко относился к подлинно народной поэзии и защищал народность в искусстве и литературе, как залог верного изображения характеров, нравов и обычаев. Зрелому Белинскому были ненавистны искусство для искусства, фальшивый мелодраматизм, ложный пафос. Он писал, что «простота вымысла в поэзии реальной есть один из самых верных признаков истинной поэзии, истинного и притом зрелого таланта». Наконец, непреложным требованием Белинского к художнику, как и у Энгельса, была задача типизации характеров: «У истинного таланта каждое лицо — тип, и каждый тип для читателя есть знакомый незнакомец». Великий критик много раз возвращался в своих статьях к этой теме, давая конкретную оценку творческого метода Шекспира, Пушкина, Гоголя.

Замечательно, что несмотря на свое длительное увлечение Шиллером, Белинский сознавал его недостатки как драматурга, у которого отсутствуют живые характеры. Наоборот, на протяжении всей своей литературной деятельности, он неизменно оставался верен оценке шекспировской драматургии как наиболее совершенного образа этого больше всего почитаемого им литературного жанра. Анализ образов Гамлета и Отелло, мысли Белинского о трагедии и комедии очень близки нам и до сих пор; их критическая переработка, несомненно, обогатит марксистское искусствознание. Близость к Шекспиру — высшая похвала, которую дает Белинский «Борису Годунову» и маленьким трагедиям Пушкина.

К Пушкину у Белинского было исключительно любовное отношение. Дело не в том, что Белинский «открыл» Пушкина для всего читающего мира. Как критик литературных явлений современности Белинский открыл также Гоголя, Лермонтова, Достоевского, Кольцова. Как историк литературы он дал, остающуюся во многом свежей и верной, оценку всех явления русской литературы от Кантемира и Тредьяковского. По отношению к Пушкину роль Белинского значительнее. Во-первых, он дал классический анализ творчества Пушкина, который, надо сказать, наши «социологизаторы» только искажали и запутывали после Белинского.

Во-вторых, — и это главное, — Белинский очень определенно и исчерпывающе выразил художественное значение Пушкина. Вспомним статью В. Вересаева о недоумениях наших пушкиноведов по поводу того, как об'яснить неувядающую славу Пушкина и широкий интерес к нему самых разнообразных читателей. А между тем Белинский дал исчерпывающий ответ на эти вопросы. Его ответ состоит в том, что Пушкин является художником, вооруженным, как никакой другой художник, любовью к эстетически прекрасному отражению действительности. Пушкин умеет воплотить это эстетически-прекрасное чувство жизни в таких образцах, которые делают нашего национального поэта воспитателем каждого человека, не лишенного «зерна эстетического и человеческого чувства». Поэтому «Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение и, как бы ни верно поняла она их, всегда оставит следующей за ней эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего».

Это глубокое замечание является образцом изумительного понимания эстетических явлений, отличавшего Белинского.

Плеханов, который много писал о Белинском, не в состоянии был дать правильный и полный свод эстетических и критических суждений великого критика. Меньшевизм и элементы кантианства привели Плеханова в его несомненно ценных работах о великом критике к грубейшим ошибкам — к изоляции умственной драмы Белинского от действительности, с ее практическими интересами борющихся классов, и к отрыву литературных взглядов «неистового Виссариона» от его политической эволюции. Задача правильной марксистско-ленинской интерпретации наследства Белинского начата только сейчас.

А между тем, какое это богатое наследство! Как хорошо и плодотворно можно вмешать Белинского в дискуссию о постановках «Отелло», как может помочь великий критик в установлении творческого содружества драматурга и режиссера, драматурга и актера, как много дает Белинский каждому, кто хочет глубже разобраться в задачах борьбы за действенное и направленное искусство высокой формы и простого мужественного содержания, за искусство социалистического реализма. Пролетарским революционерам исторически принадлежит Белинский и по своему страстному характеру борца, мужественного и непримиримого защитника истины и социальной справедливости.

Вспомним, как высоко оценил Белинский Гоголя — автора «Ревизора» и «Мертвых душ». Он находил в Гоголе «ту субъективность, которая не допускает его с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому, но заставляет его проводить через свою душу живу явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать душу живу». Но когда Гоголь опубликовал свои бранобесные «Выбранные места из переписки с друзьями», почти умирающий Белинский безжалостно порвал с писателем, ставшим «апостолом кнута».

«Нельзя молчать, когда под покровом религии и защитою кнута проповедуют ложь, безнравственность как истину и добродетель... России нужны не проповеди (довольно она слышала их!), не молитвы (довольно она твердила их!), а пробуждение в народе чувства человеческого достоинства, столько веков потерянного в грязи и соре, — нравы и законы, сообразные не с учением церкви, а с здравым смыслом и справедливостью»...

С мыслью о социальной справедливости, со страстным желанием пробудить народ и поднять его на борьбу против самодержавия «неистовый Виссарион» ушел в могилу. Ушел на жизни в обстановке жесточайшей реакции в России и в канун европейской революции 1848 года, в год опубликования «Коммунистического манифеста». Он не знал, что через десяток лет его знамя высоко поднимут и понесут вперед его продолжатели в «Современнике» — великие русские революционные демократы — Чернышевский и Добролюбов. Он не знал, что победоносная Октябрьская революция не только осуществит все его дерзновенные замыслы, но и в мощном народном порыве сметет без остатка строй эксплоатации и угнетения.

А. ИЛЬИН

Г. В. Александров • • • *С. Лучишкин*

Художник в кино

Опыт работы над «Цирком»

«Цирк», производство Мосфильм. НА СНИМКЕ: арт. Л. В. Масальский в роли Кнейшица и засл. артистка республики Л. Орлова в роли заграничной актрисы Марион Диксон.

Роль художника в современном кинопроизводстве ограничивается работой декоратора-оформителя с'емочного пространства: павильона, натуры, антуража, костюма, реквизита.

Все это, само по себе, до зрителя не доходит, само по себе не живет; оно подчинено композиции кадра, точке зрения аппарата. В этом разительное отличие художника театра от художника кино, — если первый является полноценной творческой единицей, участвующей в создании спектакля, то художник-декоратор в кино организует лишь «полуфабрикат», является второстепенной творческой силой и мы не знаем ни одного фильма (не мульти), в котором бы наряду с актерами, режиссером, композитором было бы выражено творческое лицо художника.

Кадр, его содержание, является конечным этапом творческой работы всего коллектива. Режиссер — постановщик, руководимый основным творческим замыслом — идеей фильма, направляет и организует все творческие силы с'емочной группы: оператора, композитора, актеров, художника и т. д., завершив всю работу в своем последнем и решающем для картины действии — монтаже.

В работе над кадром художник, как организатор зрительного пластического материала, его композиционной структуры, бесспорно имеет право на свое творчески активное место.

Если до сих пор художник не занимал этого места в работе над фильмом и его функции брали на себя режиссер-постановщик и оператор, то в условиях цветного кино можно ли себе представить отсутствие художника, как колориста, как организатора цвета и света кадра?

В однотонном кино в той же мере, только в иных условиях художник может и должен работать над кадром. В этом случае художник, и как собственно декоратор, делается более активным, т. к. он знает применение каждой декорации в кадре и обратно — идейно-эмоциональное содержание кадра и его композиция определяют оформление с'емочного пространства.

Как часто режиссер, получая готовый павильон, вынужден итти на компромиссы, не имея фактической возможности взять нужную для него точку; и еще чаще задуманная художником декорация, рассчитанная на определенный ракурс и точку, исчезает вовсе, или, весьма урезанная, показывается в кадре. Предварительная работа режиссера и художника над кадром эти случаи ликвидирует. Решить композицию кадра — это значит найти идентичный режиссерскому замыслу — его идейно-эмоциональному содержанию, пластический образ-тему. Этот пластический образ художник создает, планируя композиционно, строя установленную режиссером: а) мизансцену, б) план и ракурсы, в) соотношение среды и действующих лиц и предметов, г) соотношение с предыдущим и последующем монтажным куском—определяя с оператором общий колорит и его светотень.

Таким образом работа художника над кадром нисколько не подменяет собой работу режиссера-постановщика, она только вносит ясность и разграничение функций, оставляя первый его — режиссера, при ритет, как автора и творческого руководителя-организатора фильма.

Характерным и решающим признаком композиции кадра является движение, непрерывное изменение кадров и их последовательность. Если художник-станковист создает свой пластический замысел в статическом выражении, то в условиях кино пластический ритм, определяющий композицию, должен рассматриваться в действии, в изменении, в своем переходе от одного состояния к другому. Очень часто современные работы над композицией кадра грешат прямым подражанием станковому искусству, теряя свое оперирование-действие, изменение.

Опыт такой работы был проведен нами в картине «Цирк». Художник тщательно ознакомился со сценарием и всем постановочным планом режиссера, особенно с развитием центральных действующих лиц и характеристикой построения основных частей, определяющих композиционную структуру всего фильма.

Практическая работа над кадром велась обычно позиционно. Режиссер давал общую экспликацию эпизода, проработанную предварительно с актерами, тут же намечая план, характер мизансцены, среду. Затем художник прорабатывал каждый кадр эпизода в целом. К встрече с режиссером художник давал черновые наброски кадров по всему эпизоду, часто отдельные кадры разрешались в нескольких вариантах. После окончательной проработки и установления намеченных черновиков художник делал законченный рисунок композиции кадра с разработкой фигур, антуража и светотени. В сложном эпизоде вначале разрабатывались центральные кадры, определяющие развитие всего эпизода и затем уже промежуточные, дополняющие их.

Если в кадре была сложная мизансцена, то для такого кадра делалось 2-3 рисунка с последовательным развитием мизансцены.

Панорамы рисовались целой серией композиций в зависимости от количества акцентов действия в них.

Таким образом, в результате получился кадрофильм, изобразительный сценарий. В процессе проверки и проработки соединения эпизодов в части некоторые из них подвергались переработке. Таким образом к с'емочному периоду группа имела проверенный, зрительно уже выраженный, набросок фильма. При с'емке, имея фото с композиции данного кадра, мы уже руководствовались им. Данная композиция была исходной и если изменялась, то в тех случаях, когда находилось изменение к лучшему непосредственно на натуре или в павильоне, или когда в силу технических причин приходилось итти на компромисс.

Работа над кадрофильмом дает точное наглядное представление о соотношении эпизодов и частей между собой, делает более точным характеристику их, дает возможность вносить коррективы и исправления до начала с'емочного периода.

Кадрофильм наилучшим образом рационализирует работу и в с'емочный период.

Все участники ясно представляют объем своей работы и требования, предъявляемые режиссурой; это дает возможность четко организовать с'емочную работу.

Все действующие лица знают заранее, как они будут сняты — крупно, средне, обще и т. д. Оператор знает, как будет монтироваться снимаемый кусок, какой характер света нужен в данном месте. Все технические цехи знают, что нужно для с'емки. Можно привести еще множество преимуществ данного метода.

Опыт требует дальнейшей практической проверки и разработки метода, который может дать еще более значительные результаты. Очевидным и бесспорным достижением остается — новая вполне законная творческая роль художника в создании фильма и рационализаторское значение кадрофильма, ускоряющего и повышающего качественный уровень с'емки.

К XX-летию Октября

ИСПОЛЬЗОВАТЬ ВСЕ ВОЗМОЖНОСТИ КИНОХРОНИКИ

К XX-летию нашей страны должны быть созданы новые значительные произведения художественно-документальной кинематографии самых разнообразных жанров, как основанные на богатейших материалах, накопленных за годы революции, и имеющихся в распоряжении Союзкинохроники и киноархива, так и специально снятые.

Мастера советской кинохроники, ее режиссеры и операторы не могут стоять в стороне от уже начавшейся в советском искусстве подготовки к великой годовщине. Продукция, которой встретит Союзкинохроника юбилей, должна готовиться и выпускаться в течение всего 1937 года.

Первоочередная задача подготовки хроники к XX-летию — составление тематического плана. Надо определить темы, которым будут посвящены юбилейные фильмы. Выявить замыслы, имеющиеся у режиссеров и авторов-операторов всей огромной, разветвленной системы Союзкинохроники, тщательно обсудить их, привлечь к их реализации наиболее талантливых, одаренных мастеров хроники. Привлечь для работы над сценарными планами документальных фильмов мастеров смежных хронике участков литературы — журналистов, очеркистов. Заблаговременно начать разработку сценариев. Обеспечить твердое, высококвалифицированное творческое руководство всей этой работой.

Что может выпустить Союзкинохроника к XX-летию Октября?

Прежде всего ряд документальных историко-революционных фильмов, которые бы с максимальной, предельной полнотой донесли до зрителя ценнейшие кинодокументы истории нашей революции. Должны быть найдены самые разнообразные формы подлинно творческого использования архивной исторической фильмотеки, имеющей колоссальную ценность.

Облеченные в различную форму кинохроникальных произведений, должны быть вновь выпущены на экраны страны кинодокументы первых лет социалистической стройки в СССР, документы первой пятилетки, первых лет второй пятилетки.

Хроника должна будет показать индустрию социализма, нашу тяжелую промышленность во всем об'еме ее гигантских достижений. Показать социалистическое сельское хозяйство, новую жизнь колхозной, зажиточной деревни, на конкретных, живых примерах показать процесс стирания грани между городом и деревней. Должны быть созданы документальные фильмы о людях социализма—новых людях, каких никогда еще не знал мир. Нужен фильм о советской женщине, фильм о новом поколении социализма — комсомоле, молодежи, советском детворе. О Красной армии, об обороне нашей родины. Обзорный фильм о советском искусстве, о расцвете народного творчества в Советском Союзе.

Создавая эти произведения, хроника будет держать серьезный экзамен. Фильмы должны быть построены не на фотографическом изложении событий, не на пассивном кинописании явлений, а на широких обобщениях, которые под силу только подлинным произведениям искусства. Однако вовсе не обязательно, чтобы каждый фильм был полнометражным полотном, охватывающим сразу, одновременно все элементы той темы, которой картина посвящена. Нет, эта тема может быть глубоко затронута и вскрыта и в короткометражной картине, через один умело выбранный, найденный в нашей действительности, яркий факт, — одно типичное явление, — одного, конкретного человека.

Интересный фильм может быть создан в результате длительного кинонаблюдения за каким-нибудь конкретным участком социалистической стройки. Можно, например, установить наблюдение за селом, в котором постепенно возникают культурные сады, строится здание театра, новая школа, больницы, появляются автомобили, самолеты гражданской авиации, создается музей, сносятся старые избы и на их месте возникают коттеджи, а вместе со всем этим преображаются люди, меняется их внешний облик, рождается тип нового жителя советской деревни. Стоило бы пойти на то, чтобы закрепить за таким определенным местом кинооператора. Какой потрясающей силы кинодокумент имели бы мы в результате. Конкретно, можно организовать кинонаблюдение за селом, которое будет представлено на всесоюзной сельскохозяйственной выставке, и потом демонстрировать фильм на выставке.

Ближе к самой дате обязательно надо сделать фильм об одном дне нашей страны. Взять обычный, рядовой день, и, разбросав всех операторов по различным уголкам страны, запечатлеть лицо этого дня, поручив потом бригаде режиссеров монтаж этого материала. Этот фильм должен быть выпущен быстро, буквально вслед за самой с'емкой. Выйдет очень интересная, яркая картина.

Наконец, с января 1937 года надо в каждый номер всех киножурналов систематически включать отдел «календарь знаменательных дат» героического двадцатилетия, строя его на историческом кинодокументальном материале. Например, в номере журнала, совпадающем с юбилейной датой пуска Волховстроя, в этот отдел следует включить с'емку строительства и торжественного пуска Волховстроя и т. д. и т. п.

Эти предложения не исчерпывают, конечно, всех возможностей, которые открывает XX-летие Великой пролетарской революции перед хроникой. Мы лишь выдвигаем этот вопрос на широкое обсуждение работников кинохроники, с тем, чтобы немедленно были начаты практические мероприятия, связанные с XX-летием.

Огромную, неоценимую роль во всей намеченной выше работе предстоит выполнить фильмотеке. Ни фильмотека Союзкинохроники, ни архивная фильмотека к этому сейчас не готовы. Там — хаос и беспорядок. В организации хранения материала нет никакой системы. В каждом отдельном случае, с огромным трудом разыскиваются нужные кинодокументы. Фильмотека должна быть приведена в полную боевую готовность.

Р. КАЦМАН.

От редакции: Мы считаем, что предложения тов. Кацмана далеко не исчерпывают всех тех возможностей, которыми располагает Союзкинохроника для воспроизведения величайших событий нашего времени к юбилейной дате 1937 года. Необходимо заблаговременно обсудить важнейший вопрос о подготовке к 1937 году среди творческих работников кинохроники.

«Леночка и виноград», п-во Ленфильм, реж. Кудрявцева А., оператор Полынкин П. НА СНИМКЕ: актриса Я. Жеймо в роли Леночки.

„Свои" и „чужие"

Факты безобразного отношения киностудий к «своим» актерам — общеизвестны. Достаточно указать на характерную деталь: большинство из 32 штатных актеров киностудии Ленфильм, имеющие многолетний стаж работы в кино, за последние годы почти не снимались. Штат актеров существовал только на бумаге. Режиссеры снимали москвичей, театральных актеров, а «свои» жили как бы на пенсии, если, впрочем, кого-нибудь из них не приглашала сниматься другая киностудия.

Два года назад была создана киноактерская мастерская под руководством заслуженного артиста Б. Зона.

Эта мастерская существовала на средства Ленфильма, она официально считалась мастерской киностудии. Но к работой не интересовались: ни руководство, ни ведущие творческие работники точно не знали, как работает мастерская, как воспитываются актеры.

Вполне понятен поэтому тот интерес, который вызвал очередное заседание режиссерской коллегии, посвященное обсуждению работы мастерской.

Уже с первых выступлений прения переросли рамки оценки спектакля «Ася», показанного киноактерской мастерской.

На заседании выявились две противоположные точки зрения. По мнению одних (Г. Козинцев, С. Юткевич) кинематограф имеет уже свою многолетнюю культуру актерского мастерства, существует кинематографическая выразительность работы актера. Актеры театра хорошо работают в кино только в том случае, если они овладевают его техникой. Поэтому Г. Козинцев и С. Юткевич считают неправильной основную творческую установку мастерской Б. Зона, которая, по их мнению, переквалифицирует киноактеров в театральных актеров, в то время как главная задача доквалифицировать их, как артистов экрана. Г. Козинцев считает, что лучшие и передовые актеры кино — это актеры, воспитанные кинематографом (Жеймо, Пославский, Жаков).

Иного мнения придерживаются В. Васильев, Н. Коварский, А. Пиотровский. Театральный актер не случайно пришел в звуковое кино. Не потому он вытесняет актера немого кинематографа, что последний не умеет разговаривать. Изменилась стилистика: в звуковом кино усложнилась работа над образом. В процессе борьбы за стиль социалистического реализма в кино ясно обнаружилась необходимость пересмотра всей системы работы с актером. Звуковое кино требует актера высокой культуры и мастерства, умеющего создавать реалистический полноценный образ. И поэтому актер кино должен пойти на учебу к театру, должен овладеть богатейшей театральной культурой. Естественно, что актерская мастерская обратилась к системе Станиславского.

Разошлись мнения и в оценке самого спектакля, показанного мастерской. По мнению Г. Козинцева, «Ася» не отвечает тем требованиям, которые следует предъявить к отчетной работе актерской мастерской. Стилистика «Аси» выпадает из общего стиля ленинградской киностудии. В этом спектакле, по мнению Г. Козинцева, не разработаны звонкое слово и выразительность жеста, без которых нет настоящего актерского искусства. Всячески приветствуя создание мастерской, стремление актеров повысить свою квалификацию и умелую педагогическую работу Б. Зона, Г. Козинцев считает необходимым впредь работать над лучшим драматургическим материалом.

Г. Васильев, также считая пьесу А. Я. Бруштейн недостаточно полноценным драматургическим материалом, однако находит, что спектакль вполне достоин показа широкому зрителю.

Единственный вопрос, который не вызвал разногласий, был вопрос об отношении к актерам.

— Мы ничего не делаем в области воспитания актерских кадров, — говорит С. Юткевич. — Вокруг творческих мастерских (Зона, Юткевича, Козинцева, Васильевых) создается ненормальная атмосфера. Актерская мастерская была поставлена в такие условия работы, при которых у Зона и всего коллектива мастерской могли опуститься руки. Руководство не нашло возможным дать хотя бы небольшие средства, чтобы спектакль не был так убог внешне.

Руководители киностудии (тов. Кацнельсон и А. Пиотровский) вынуждены были признать, что они не оказывали достаточного внимания работе актерской мастерской. Горькой иронией прозвучали фразы в речи тов. Кацнельсона: «Мы пришли смотреть спектакль не как люди, отвечающие за это дело, а как критики».

Пора создать такие условия, чтобы штатные актеры киностудии не выступали на заседаниях режиссерской коллегии с заявлением: «Мы будем бороться за то, чтобы получить возможность показать на экране наше умение», — так заявила от лица всех актеров на этом заседании заслуженная артистка Е. Егорова.

Это заявление достаточно характеризует ненормальное положение киноактеров в студии Ленфильм.

АРК. КИН.

СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЦИРКОВОГО АТТРАКЦИОНА

Музыка в „Цирке"

На примере музыки композитора Дунаевского в фильме «Цирк» весьма ощутимы принципиальные установки этого талантливого мастера театральной кинемузыки. Вместе с тем, здесь ярче чем где-либо бросаются в глаза недочеты осмысливания сюжета через музыку. Картина—почти целиком музыкальная. Композитор исходил здесь, очевидно, из лейтмотива, который он вкладывает в понятие цирка. Это на три четверти цирковая, жанровая музыка, имеющая все права на существование, музыка, без которой (надо считаться с фактами и традициями) не может обходиться «на манеже» ни один цирк. Характерные черты ее: бравада, веселость, обилие банальных оборотов, к которым «привыкли» дрессированные лошади, из которых не могут, как из заколдованного круга, выйти и люди цирка. Но Дунаевский избегает в этом разделе своей музыки какого бы то ни было «освежения» гармоний, каких бы то ни было смелых оборотов, хотя именно в этой веселой, бравурной музыке уместны иногда и острые, нетрафаретные звучания.

Однако не в этом основной недочет фильма. Композитор пропускает весь сюжет фильма сквозь призму музыки циркового аттракциона. Там, где чувства патетичны, там, где происходит перелом в сознании цирковой артистки Марион Диксон, где ее любовь к советскому режиссеру Мартынову начинает перерастать в большое радостное чувство любви к новой родине—СССР—приемы цирковой лейттематики, даже принаряженной для этого случая, — неприменимы.

Сентиментальность—это еще не глубокое чувство, а Дунаевский злоупотребляет чувствительностью в ущерб глубокой и содержательной сдержанности настоящих чувств.

Фильм начинается песней, которая далее играет роль цемента во взаимоотношениях героев: «Широка страна моя родная».

Дунаевский владеет секретом простоты мелодического образования. Он не боится приевшихся мелодических ходов, часто остроумно комбинируя обыкновенные мелодические фигурации—создает песни, подхватываемые, что называется, «на лету». И эту песню ждет такая почетная участь: ее будут петь. Фильм настойчиво, и по праву, ее пропагандирует: вначале, в середине, в конце и даже после того, когда экран уже погас. И, по сущности своей, песня — неплоха; она действительно широка и в ней есть та эмоциональная теплота, которая волнует слушателя. Песню «Родина» можно считать наилучшей в музыке фильма. Но кроме этого—бедность формы и недостаточность музыкального изобретения. Вальс, фокс, полька, галоп—в эти четыре танцовальные формы должно уложиться все музыкальное содержание фильма.

Переживания актрисы — надрывный вальс. Дрессировка зверей—бравурный вальс. Похищение письма американской актрисы, адресованного ею Мартынову, сопровождается опять-таки довольно обычным вальсом. Быть может, это—характеристика Кнейшина—похитителя письма, злого гения и истязателя актрисы? Тогда этот вальс вдвойне неудачен, ибо он не характерен для фигуры отталкивающей и грубо циничной.

В этом приеме раскрывается основное содержание музыки Дунаевского: она выполняет функцию лирической иллюстрации, причем лишь поверхностной, а не глубоко созвучной чувствам героев.

Можно и должно возразить: «Цирк» — не трагедия, а комедия, музыка в ней вовсе и не должна быть патетической. Но «Цирк» — скорее мелодрама, поэтому от ее музыкального эквивалента ждешь более волнующих и разнообразных звучаний, чем те, которые предлагает вниманию слушателя композитор.

В одной из наиболее удачных и «тянущих» ведущую роль мелодии—в «колыбельной» Дунаевский закономерно использовал мотив негритянских гимнов.

Режиссер очень хорошо использует музыкально всю эту ситуацию: ритм, пронизывающий всю сцену с черным сыном актрисы, даже замедление его в конце—воспринимается художественно, полноценно, рождая большое волнующее чувство нежности к ребенку, обобщая это чувство, которое вырастает в великую любовь к детям советской страны. Здесь и характерное колыхание мелодии и наивность обращения к простейшим интервалам — жизненно оправданы, художественно закономерны. Звуки колыбельной роднят чужих незнакомых людей и заставляют черного крошку очаровательно улыбаться своим горячим защитникам.

Джазовое звучание, пользование (умелое и мастерское) малым составом оркестра — в принципе, конечно, не вызывает возражений. Но 95 минут игры одного и того же даже архи-виртуозного ансамбля — джаза, в конце концов приедается. Восприятие колорита, в начале пленяющего, постепенно притупляется. Поэтому редкое появление в картине клокеншпиля, рояля воспринимается как освежающий душ.

Итоги: даже удачные отдельные песни из «Цирка» не дают нам повода говорить о полной удаче всей музыки Дунаевского. Упрощение музыкальной задачи—неверный путь советского художника.

Чего мы хотели бы от музыки Дунаевского в «Цирке»?

Разнообразия приемов, обогащения оркестровой палитры, обострения музыкального языка (отнюдь не трюкачества, не формальных изысков, а более тщательного отбора музыкального материала). Мы хотим большей взыскательности советского художника к своему произведению. Соединения мастерства Дунаевского, его умения находить простые, запоминающиеся обороты мелодии, с моментами драматической выразительности (там, где это вызывается необходимостью) с умением давать в музыке нарастание страстей, чувств—вот что хотелось бы слышать в последующих работах композитора. Дунаевский владеет великим искусством простоты, но иногда смешивает его с упрощением. Это обескровливает музыку, — она перестает отвечать человеческим настроениям, не дает тонкости чувству.

Советский зритель взыскателен к музыке он требует простоты, многокрасочную, волнующую и содержательную.

Е. ПОЛОНСКИЙ.

«Заключенные», п-во Мосфильм, режиссер Червяков. НА СНИМКЕ: заслуж. арт. республики М. Ф. Астангов в роли Кости и арт. Т. Кечеринко в роли Лимона.

УТВЕРЖДЕНИЕ ОПТИМИСТИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ

Наши критики фильма «Подруги» отметили ослабление драматизма во второй половине этой волнующей кинеповести, констатировали статичность и некоторую поверхностность показа подруг-девушек в сравнении с их детскими образами.

Материал, на котором фильм раскрывает тему выросших подруг в их встречах со старшими товарищами, это—оборона революционного Петрограда. Таким образом, драматург-режиссер имел глубокое основание для общественно-значительной героической ситуации. Нужно было только поставить девушек в такое положение, которые позволили бы во всей глубине показать их действенные связи с борющимся классом и выразить их переживания в подлинной субъективной цельности; надо было добиваться показа основных черт первого поколения комсомольского племени. Но для этого нужно было итти от творческих завоеваний «Чапаева» и не боятся необычных пафосных положений.

Что мы понимаем под «необычным»? То острое, характерное, в чем выпукло обобщается тема. Необычное противоположно повседневности и обыденности, как необходимость противоположна случайности. В искусстве—случайность, множественность единичных положений не должна отображаться с фотографической точностью — «как жизнь», иначе диалектическое взаимоотношение между ходимым и случайным не получит надлежащего изображения, и тема будет утеряна. Однако Арнштам, испугавшись **необычного** искал в гражданской войне повседневности, которая для советского художника в драме безусловно является пустым, ничего не выражающим элементом. Арнштам ограничил свое воссоздание героической эпохи второстепенными, бытовыми, обыденными явлениями, псевдоконкретными моментами,—отсюда монтаж случайных эпизодов: свидание девушки с любимым, трогательная встреча в санитарном поезде, эпизод с курицей. Но так как эти явления могут характеризовать любую **посредственность**, не возвышают и не раскрывают героического в образах подруг, так как они своим медленно-невыразительным течением грозят потопить тему, то неизбежно возникает кукла и в катастрофе (смерть Аси) и в публицистической финальной речи.

Очевидно, что Арнштаму нанесло поражение его ложное понимание реальности, подмена реалистического развития натуралистическим обстоятельствам, неумение вскрыть советские будни в их героической сущности.

В искусстве нужно смелое дерзание. Вишневский и Дзиган это поняли, работая над фильмом «Мы из Кронштадта». И, конечно, успех этого фильма идет не от темы (с такой же, как и в «Подругах»—защита революционного Петрограда), а от замечательного проникновения в эпоху, в ее проблемы, от решительного разрыва с обыденностью, категорического отказа от изображения посредственности.

Эпизод гибели отряда моряков и своевременное появление кронштадтского десанта в тылу белых могли быть темой рядовой банальной картины. Чудесное спасение одного матроса, его похождения в женском платье, его появление в Кронштадте, наконец, приход им десанта в момент генеральной атаки белых на ослабевший, измотанный полк красных, — все это легко нашло бы выражение в картине батально-приключенческого жанра.

Но фильм «Мы из Кронштадта» ни один зритель не воспринимает, как батальный, хотя громы сражений проходят почти через все кадры. Но ни один зритель не следит за приключениями единственного уцелевшего из кронштадской экспедиции матроса только ради того, чтобы знать, как выяснется из затруднительного положения смелый моряк. Зритель все время ощущает нечто более значительное, чем батальные и приключенческие ситуации. За боевыми и авантюрными эпизодами встает героическая эпоха, утверждающая в величественном и суровом шествии своем—нового человека, возникновение новых общественных отношений.

Как это сделано? Почему фильм имеет такую впечатляющую силу? Первое из наших утверждений уже сформулировано: Вишневский и Дзиган не боятся смело брать необычные ситуации. Таков, например, эпизод, когда коммунистка, выставленная белыми для морального давления на красных под их выстрелы, предпочитает славную смерть—жизни, купленной ценою подлой трусости. По пресловутой натуралистической теории «живого человека» следовало бы в этом случае показать растерянность, хотя бы временные колебания. Но авторы, изображая коммунистку, избавляют ее от старых «типических» черт. И именно поэтому ее исключительно мужественное поведение поднимает образ до типического характера передовой женщины эпохи военного коммунизма.

На такую же необычность ситуации идут драматург и режиссер, когда раненые коммунисты постановлением полковой ячейки приглашаются возвратиться в окопы. И тут решительный отказ от бытовизма, от обыгрывания детали, тот же смелый и лаконичный рисунок, дающий эпизоду большое историческое звучание. Наконец, эта необычайность подчеркнута и в сценах набора участников для матросского экспедиционного отряда.

Однако следует заявить, что необычные ситуации являются вспомогательным художественным средством Вишневского и Дзигана. Главным же и решающим в системе образов фильма является то, что все эти ситуации работают на обобщающее задание, что авторы не ограничиваются изображением внешности и поведения людей в отдельных положениях.

Вишневский и Дзиган не любят показывать посредственности, нивелированных средних человечков в образах фильма, трактующего большую историческую тему. Пусть посредственности будут правдивы, верны по внешности и поведению, но как могут они вскрыть глубокие значительные взаимоотношения людей и общественное целое?!

Еще многие наши драматурги и режиссеры в матросе Беспризванном—сыне офицера и кухарки—увидели бы только комический персонаж. Но фильм выводит Беспризванного из пределов непосредственной данности, растит этот образ в его мысли и потому поднимает до сознательной борьбы за судьбы человечества.

Спасшимся матросом также руководит идея. Когда Артем, вытащив комиссара, взял в руки партийный билет, Дзиган и Вишневский всеми выразительными средствами,— словом, звуком и изображением,—заставили нас почувствовать и понять, какую огромную интеллектуальную работу и какой путь— от нигилистического люмпен-крестьянского анархизма к боевой философии пролетарского авангарда—проделывает этот крепкий парень. Этой сжатой и яркой кинофразой и всем дальнейшим развитием матроса в фильме автор и режиссер сумели, казалось бы, отвлеченную проблему великого спора между ленинизмом и мелкобуржуазным мировоззрением представить, как осязаемую личную, кровную тему своего героя.

Столь же значительны в своей интеллектуальной содержательности образы латыша — командира полка и красноармейца.

Несомненно, огромным завоеванием фильма является наполненность образов мыслью, их значительная интеллектуальность. Стоит еще вспомнить о побочной линии сюжета—конфликт между красноармейцем и матросом, порожденный своеобразной матросской «кастовостью», презрением к «деревне». Р[illegible] этого конфликта не только [illegible] ошибку матроса, но и [illegible] в глубокий символ союза рабочего класса и крестьянства.

Путь, по которому идут авторы фильма, это—трудный реалистический путь поднятия всего исключительного и личного в характерах до уровня художественной необходимости. И несомненно это один из плодотворных путей к созданию больших типических характеров в типических общественно-значительных обстоятельствах.

Овладение методом социалистического реализма позволило Вишневскому и Дзигану создать подлинную «оптимистическую трагедию». На экран прорвались большие страсти, мужество, любовь, несокрушимая энергия, революционная вера в будущее человечества. Это тяжкое чудо[illegible] немыло Вишневскому, ни Дзигану, и никому другому из творческих работников кино не надо успокаиваться на успехе «Мы из Кронштадта».

Великий идеалист Гегель говорит, что «для искусства имеет значение лишь изображение того, что соответствует разуму и истине духа». Наше большое народное искусство в драме и трагедии должно смело выражать генеральные жизненные проблемы, давая им мудрое и простое большевистское решение, решительно борясь против натуралистической поверхностности, и формалистских бескровных изысков. Народное искусство призвано отражать богатство нашей действительности и созданные ею великие характеры. Народное искусство должно находить острые необычные ситуации, оправданные общим реалистическим замыслом. И главное, это народное искусство—в советской драме и трагедии, должно стремиться к осмысливанию через героические образы—через превратности их личного развития, судеб общества и всего человечества.

«Мы из Кронштадта» имеет все эти качества и потому входит в фонд советского народного искусства. Но эти качества надо развивать, чтобы во весь рост показать сегодняшних и завтрашних строителей социализма. Вишневский и Дзиган прорвались в недавнее прошлое — в 1919 г., но ведь надо прорваться и в ближайшее и отдаленное будущее!

А. ЗОНИН.

Наши творческие „монографии"

Давно назрела потребность в выпуске серьезных монографий, посвященных творческим работникам советского кино. Однако, пока наши кинокритики будут писать свои исследования, пройдет, видимо, немало времени. Поэтому мы приступаем к опубликованию заблаговременно заготовленных обложек для будущих изданий.

1. К. МИНЦ — автор сценария «У самого синего моря». Другой его сценарий «Рыцари гусиного пера» — снят недавно с производства в студии Мосфильм. Одновременно ему поручено написание нового сценария по произведениям Марка Твэна.

Проверяем выполнение плана 1936 г.

Работать четко и организованно

МОСФИЛЬМ

После подсчета малоутешительных результатов майской работы в студии Мосфильм наступил некоторый перелом. Но обеспечение нужных темпов работы, календарных сроков выпуска снимаемых картин требует устранения неполадок и решения ряда организационных задач. К такому выводу приводит ознакомление с работой трех с'емочных групп — по фильмам: «Зори Парижа», «Поколение победителей» и «Последняя ночь».

Фильм «Поколение победителей» группа режиссера Строевой обязана была по «уточненному» плану сдать 27 мая. Эта «уточненная» дата принята после ряда отстрочек, вызванных причинами как суб'ективными, так и «об'ективными», т. е. погрешностями в работе самой группы и неполадками, за которые ответственность несет дирекция студии. По признанию тов. Строевой, картина будет закончена, примерно, к середине июля. Причины этой задержки, приводимые тов. Строевой, заслуживают внимания. В картине заняты актеры из театра: Щукин (театр Вахтангова), Хмелев (МХАТ), Марецкая (т-р Завадского), Тарасова (т-р Симонова), Канделаки (т-р Немировича-Данченко) и др. Это создает немало трудностей. В частности, сейчас группе нужен на 1—2 с'емочных дня актер Щукин, который находится с театром в Ленинграде и отлучиться не может. Пришлось почти всей с'емочной группе 8 июня выехать в Ленинград для с'емки об'екта «Летний сад».

Вторая и основная причина, вызывавшая необходимость этой поездки, заслуживает еще большего внимания. Дело в том, что об'ект «Летний сад» был в свое время снят в павильоне, когда все занятые в фильме актеры находились в Москве. Однако лаборатория студии, настолько испортила негатив, что приходится снимать эту сцену вторично. О причинах плохой работы недавно организованной лаборатории, на которую поступают жалобы и из других с'емочных групп, можно будет подробнее говорить после специального производственного совещания, созываемого по инициативе газеты «Кино» дирекцией студии.

Режиссер фильма тов. Строева могла бы работать лучшими темпами. Сёмка об'екта «Немецкий вокзал», на которой мы присутствовали, пример того, как не надо проводить с'емку. Довольно сложный эпизод, в котором занято около двух десятков актеров, в том числе и иностранных, не был достаточно подготовлен. Репетиции пришлось проводить перед ожидающими советителями, оператором и в присутствии технического персонала. Все участники были собраны к 7 час. 30 мин. утра, с'емка же началась после полудня и затянулась до позднего вечера.

Такая система работы снижает темпы и удорожает стоимость картины. Уже сейчас подсчеты показывают, что группа тов. Строевой из сметы вышла.

Аналогичные причины задерживают темпы работы и над картиной «Зори Парижа» (режиссер Рошаль), майский план которой был выполнен на 80,1 процента. И в этой группе работа с театральными актерами не раз вызывала задержки, и ей немало досаждала плохая работа лаборатории. Эти жалобы директора ХПО № 1 тов. Гофмана нужно признать справедливыми. По его заявлению, темпы работы над фильмом «Зори Парижа» не обеспечивают ее окончания к 1 октября. Тов. Гофман затрудняется точно определить причины отставания. Очевидно, их следует искать в той же недостаточно четкой организации режиссерской работы. Ибо только об этом свидетельствует такой факт, когда (7 июня) с'емки «замка Бэкон», в которых было занято немало людей, назначенные тов. Рошалем на 7 ч. 30 м вечера, начались только в десятом часу. Тов. Гофман подтверждает, что и в группе «Зори Парижа» репетиционная работа, как правило, проводится в готовых декорациях...

Группа фильма «Зори Парижа» должна повысить темпы работы с зеркалами. После пробы, в случае нетем, чтобы фильм был сдан обязательно в срок. Все предпосылки к этому налицо. Сейчас, когда еще идут с'емки об'екта «замок Бэкон», уже полностью построен комплекс «Нейи» и усиленно строится комплекс «Париж» — все под открытым небом. На случай плохой погоды дирекцией студии построены резервные декорации в павильоне. Короче, к технической базе директор ХПО № 1 тов. Гофман претензий не имеет. Нет больше опасений, по его же словам, и в срывах работы из-за актеров. Дело, таким образом, в правильной и четкой организации работы внутри самой группы.

Весьма интенсивных темпов потребует работа над фильмом «Последняя ночь» (режиссер Райзман), с'емки которого, начались 1 июня. Фильм должен быть сдан в октябре. Режиссер Райзман снимает по 10—12 звуковых кадров ежедневно, и, если работа пойдет так же хорошо и впредь, фильм, очевидно, будет готов в срок. Однако и в этой группе не обошлось без серьезного «но», из-за которого через две—две с половиной недели могут произойти затруднения. С'емки фильма начаты режиссером при отсутствии исполнительницы главной роли. Можно согласиться с тов. Райзманом, что ни одна из многочисленных просмотренных им актрис не подходит на роль «гимназистки 18 лет из аристократической семьи». Но не указывает ли этот случай еще раз на явное неблагополучие с актерскими кадрами в нашем кино, в частности, в крупнейшей в Союзе студии Мосфильм?

Руководству студии следует специально заняться вопросом организации труда в группах, от которого оно сейчас стоит в стороне. Этот вопрос, как один из основных, нужно включить в план предстоящей реорганизации студии.

Мы ожидаем от руководства также окончательной ликвидации недостатков работы лаборатории, которая должна бесперебойно и абсолютно без брака обслуживать творческие группы.

Весьма сложная проблема актерских кадров может быть разрешена лишь в результате серьезных, глубоких, проработанных мероприятий. На ближайшее же время для каждого фильма надо подбирать лишь таких актеров (при наличии у них, конечно, всех остальных данных), временем которых, согласно специальному пункту трудового соглашения, режиссер может распоряжаться в течение всего с'емочного периода.

На разрешение упомянутых вопросов должна быть мобилизована вся рабочая и творческая общественность.

ЕФ. БОРИСОВ, Л. ПАВЛОВА.

Поразительная беспечность

На складе студии Мосфильм имеется сейчас не больше 3.000 метров пленки разных эмульсий. Если в ближайшие дни студия не получит минимум 15 тыс. метров негативной пленки, производство может очутиться под угрозой остановки. Нужно учесть, что большинство с'емочных групп сейчас интенсивно работает, используя благоприятную погоду. Кроме того, требуется обеспечить пленкой экспедиции.

Выяснив положение с пленкой у начальника планового сектора Мосфильм тов. Соколова, мы заинтересовались, как это могло случиться. Недоумения были тем более законны, что фабрика пленки в Шостке, снабжающая по договору Мосфильм, перевыполнила, как известно, свой майский план.

Шосткинская фабрика обязана была отгрузить во втором квартале Мосфильм 51 тыс. метров изопанхрома, 2 тыс. метров дубль-негатива, 77 тыс. метров марки «ЗА», 118 тыс. метров позитивной пленки и 10 тыс. метров марки «З. И.».

Сейчас, к концу второго квартала фабрика сдала студии всего лишь 15 тыс. метров изопанхрома, 28 тыс. метров марки «ЗА» и 33 тыс. метров позитивной пленки.

Такое разительное недовыполнение обязательств вряд ли могло остаться незамеченным инстанциями, обязанными заботиться о бесперебойном снабжении студии Мосфильм пленкой. Были ли приняты меры к срочной отгрузке пленки? Единственным человеком, предпринявшим что-либо оказался нач. планового отдела Мосфильм тов. Соколов, пославший 4 мая и 1 июня Шосткинской фабрике телеграммы. До 7 июня фабрика ответить не удосужилась.

Известно ли положение вещей ГУКФ, ФОКХТ и Киноснабсбыту? С работниками этих организаций у нас произошли следующие диалоги:

Тов. Груз (ФОКХТ): «В первый раз об этом слышу. Если б я был поставлен в известность о положении с пленкой на Мосфильм, через 2 дня вопрос был бы решен. Ведь в соседнем помещении работает т. Бердакин, — он до сих пор об этом ни словом не обмолвился».

Тов. Бердакин (ГУКФ): «Приведенные вами цифры правильны. Шостка действительно не выполняет своих обязательств перед Мосфильм. Рекомендую обратиться к т. Хазанову».

Тов. Хазанов (Киноснабсбыт): «Нам положение хорошо известно. Нас только удивляет, что до сих пор мы не получили ни одного напоминания, ни одного письма от Мосфильм. Мы сегодня по собственной инициативе шлем требование Шостке немедленно отгрузить для Мосфильм пленку».

Такова картина беспримерного благодушия в вопросе о бесперебойном снабжении Мосфильм пленкой. Редакция газеты «Кино» со своей стороны приняла меры: запросила 7 июня телеграммой Шостку о причинах невыполнения обязательства перед Мосфильм. До сих пор мы от фабрики ответа не получили.

Надо покончить с невыполнением обязательств Шосткинской фабрикой, а также с благодушным отношением к этому со стороны ФОКХТ и самой студии Мосфильм.

Б. Ц.

НАМ пишут

Подготовка будущих студентов ВГИК. Большинство втузов и вузов имеет подготовительные курсы. Почему-то ВГИК не встал на этот путь. Такие курсы помогли бы многим получить соответствующую подготовку перед поступлением во ВГИК. Такую подготовку обычно будущие студенты лишены возможности получить в другом месте и в ином порядке учитывая специфику и профиль ВГИК.

БАЖАТКОВ.

Устранить недостатки. Вопрос о продвижением Союзкинохроники на экраны кинотеатров не исчерпывается только сроками. В условиях громадной территории ДВК, оторванности его от центра и большой разбросанности городов, один экземпляр журнала может обойти все экраны в 5—6 месяцев. Нам нужно минимально 5 копий.

Как правило, журналы в прокатной базе обезличены. Старые и новые лежат вместе. Учета их движения по экранам нет. База не знает, какие сюжеты включены в тот или иной выпуск. Выдающиеся по тематике журналы часто проходят совершенно незаметно по второстепенным экранам, не попадая на главные. База не информирует директоров кинотеатров, какие журналы пойдут с тем или иным фильмом. Директора вынуждены рекламировать хронику лишь после того, как просмотрят ее у себя на экране. Вопросом популяризации Союзкинохроники не занимается ни трест Росснабфильм, ни фабрика Союзкинохроника. По хронике не бывает ни афиш, ни плакатов, ни либретто. Эти недостатки должны быть устранены.

Зам. управляющего Прим. обл. конторой Далькинотреста

ЯРОСЛАВЦЕВ.

ВСТРЕЧА ЗРИТЕЛЕЙ С ТВОРЧЕСКИМИ РАБОТНИКАМИ

В кинотеатре «Ударник» состоялась зрительская районная конференция, организованная комитетами ВКП(б) и ВЛКСМ Ленинского района и дирекцией театра.

Группа творческих работников студии Мосфильм — артистка Левитина, заслуженный артист республики Рогожин и режиссер Мачерет в своих выступлениях подчеркнули важность систематического общения творческих работников советской кинематографии с организованными массами зрителей.

Участники конференции внесли ряд ценных предложений: устраивать конференции зрителей непосредственно на заводах, привлечь к эстрадным выступлениям в театре кружки художественной самодеятельности и т. д.

Конференция закончилась просмотром фильма «Цирк».

НАКАНУНЕ СОЛНЕЧНОГО ЗАТМЕНИЯ

С'емки на высоте 10 тысяч метров

Союзкинохроника ведет подготовку к с'емкам предстоящего полного солнечного затмения. Местным студиям даны соответствующие указания. Ростовская студия проведет с'емки в станице Белореченской, свердловская студия посылает операторов в южные районы Урала. Ленинградская студия заснимет приезды иностранных ученых делегаций и групп по наблюдению солнечного затмения.

Экспортный цех московской студии будет проводить с'емки в день затмения совместно с ростовской студией в нескольких станицах районов Кубани, где будут работать экспедиции советских и иностранных астрономов.

В момент затмения намечено произвести с'емки с субстратостата на высоте 10 тысяч метров.

Кинопинформация о солнечном затмении в срочном порядке будет разослана не менее чем в 15 стран Европы и Америки.

За рубежом

АМЕРИКАНСКИЕ КОМЕДИИ

Нарочитая нелепость положений — вот основа американской комедии. Обычно это рассказ о том, как маленький человек, чудак и неудачник, неожиданно становится миллионером, или женится на аристократке, или попадает в герои дня. Иногда в эту схему врывается элемент сатиры, подчас даже довольно острой, но не омрачающей все же спокойствия буржуазии.

На фоне этих веселых пустячков несколько выделяются идущие сейчас на экранах Америки комедии: «Млечный путь» с участием Гарольд Ллойда и «Мистер Дидс отправляется повеселиться» талантливого постановщика Капра.

«Млечный путь» сделан на тему о том, как маленький неудачливый разносчик молока, который во всех случаях жизни является козлом отпущения, вдруг становится, против своей воли, чемпионом бокса. Его сестра служит в ночном кафе и однажды, когда Сулливан (Гарольд Ллойд) приходит за ней в кафе, двое подвыпивших боксеров пристают к ней. Сестра зовет на помощь брата и завязывается борьба, во время которой один из боксеров случайно наносит другому решительный удар. Но публика считает, что удар нанес Сулливан и разносится слух о том, что он победил известного боксера.

Ввиду того, что у Сулливана заболела лошадь и нет возможности развозить молоко, ему приходится согласиться стать боксером. Побеждает он своей способностью увертываться, к чему его приучила жизнь, ибо часто надо было ускользать из самых рискованных положений при встрече с более сильными.

В конце-концов Сулливан становится компаньоном торговца молоком и женится на сестре устроителя спортивных состязаний. На этой канве нанизано множество трудно передаваемых словами комических эпизодов.

Режиссер Мак-Карей создал замечательный по своей гротескности фильм и подобрал исключительно удачных актеров, которые придают нарочито нелепым и полным юмора эпизодам подлинный комизм. Гарольд Ллойд, исполняющий главную роль, давно уже не создавал столь комичного образа, он великолепен в своей беспомощности. Не снижает впечатления и превосходная игра остальных актеров (Адольф Мэнжу, Лайонель Стэндер и др.).

Второй фильм сделан молодым талантливым режиссером Фрэнком Капра и называется «Мистер Дидс отправляется повеселиться». В фильме участвует около 2.000 человек, из которых 150 имеют роли с речью. Каждый актер был подобран для фильма самим режиссером по согласованию со сценаристом Робертом Рискин. Главные роли исполняют Гарри Купер и Джан Артур.

Купер играет молодого провинциального простака, спокойная жизнь которого нарушается получением громадного наследства от умершего дядюшки. В завещании дядюшки имеется пункт, обязывающий наследника основательно покутить. Его беспрерывно беспокоят газетные репортеры, желающие получить интервью, но он отказывается. Доверие ему внушает лишь одна девушка, с которой он случайно знакомится. Но эта девушка—репортер газеты и делает Купера посмешищем всего города, помещая фельетоны в газете после того, как проводит с ним вечера. Купер даже не подозревает, кто является автором этих фельетонов.

В городе находятся лица, пытающиеся лишить Купера наследства. Самый лучший эпизод — это сцена в суде, где разбирается дело о невменяемости наследника, возбужденное другими претендентами. Мотивировка сводится к тому, что он собирается скупать крестьянские хозяйства для раздачи их безработным. Эта сцена, несомненно, займет выдающееся место во всей мировой кинопродукции.

По отзывам американской прессы, это лучший фильм Фрэнка Капра. Фильмы этого режиссера всегда с нетерпением ожидаются как владельцами кинотеатров, так и зрителями. Последние его фильмы «Леди на один день», «Счет Бродвея», «Это случилось однажды ночью» имели крупный успех и выдвинули Фрэнка Капра в число ведущих кинорежиссеров.

Капра работает постоянно со сценаристом Робертом Рискин, который для фильма «Мистер Дидс отправляется повеселиться» заимствовал сюжет из романа Келланда.

Актерская игра в этом фильме, в особенности Гарри Купера, Джан Артур, Лайонеля Стендера и Джорджа Бенкрофта, принадлежит к числу лучших образцов актерского искусства. Работа оператора Уокера также способствовала успеху этого фильма.

М. Ш.

Над чем мы работаем

Леонид Луков

Работая совместно со сценаристом Розенштейном над сценарием «Директор», я ставлю перед собой задачу показать образ человека, рожденного великой эпохой Ленина—Сталина.

В основу будущего фильма мы берем фактический материал из жизни лучших директоров Советского Союза — тт. Бирмана, Гвахарии, Гугеля, показавших в своей работе большевистский стиль руководства гигантами нашей промышленности.

В картине «Директор» советский зритель увидит молодого, талантливого смелого человека, который не просто руководит заводом, а является в ряде случаев новатором и воспитателем людей.

Разные люди будут окружать нашего директора. Вот осужденный вредительство, осторожный, недоверяющий советской власти человек, который под руководством директора медленно становится на правильный путь. Вот наша молодежь, — человек нашей эпохи, стахановец, умница, весельчак, энергичный способный работник, который является представителем тех, кто смело под руководством партии идет к ликвидации противоречия между физическим и умственным трудом.

Кроме того, большое место в фильме будут занимать молодой инженер и старый мастер. Мы хотим показать своих героев со всеми их страстями, во всей полноте их характеров.

Фильм будет строго реалистичен.

Через несколько дней мы выезжаем к тов. Бирману (Днепропетровск), Гвахарии (Макеевка) и Гугелю (Мариуполь), вместе с ними будем разрешать ряд вопросов, связанных с нашей работой.

Сценарий будет готов через месяц.

Кадр, заснятый с помощью комбинированной с'емки по методу художника Никитченко.

ХРОНИКА

★ **Чехословацкий кинофестиваль** начался 31 мая в Пестанах в связи с открытием там международной культурной выставки. На фестивале будут показаны чехословацкие фильмы: «Три человека в снегу», «Яносик», «Экстаз», «Марица», «Река» и др.

★ **В Австрии образовалось общество «Друзей кино»**, которое будет устраивать для своих членов закрытые просмотры фильмов, не попавших на общие экраны, но имеющих художественное или культурное значение.

★ **Венгерское правительство установило для всех кинотеатров Венгрии обязательный минимум показа венгерских фильмов**, которые должны составлять не менее 20 проц. всего проката. В эту норму входят и иностранные фильмы, дублированные на венгерский язык.

★ **Сесиль-де-Милль** готовит для Парамоунта фильм **«Буффало Билль»** с участием в главной роли Гарри Купера.

★ Знаменитый американский киноактер **Чарльз Лаутон** будет играть главную роль в ставящейся в Лондоне картине **«Рембрандт»**. Снимки фильма начнутся в ближайшее время.

★ **Грета Гарбо** будет выступать в фильме **«Графиня Валецкая»**, а ее партнером в роли Наполеона будет Джон Барримор.

★ Германская «Уфа» ставит фильм **по известному роману Келлермана «Город Анатоль»**. В качестве режиссера приглашен Туржанский.

★ Известный французский режиссер **Абель Ганс** готовит в Париже фильм **«Капитан Фракасс»** по произведению Теофиля Готье.

★ Газета «Интернационале Фильмшау» сообщает **о предстоящем приезде в Москву** председателя американской «Техниколор Пикчер Корпорейшен» Герберта Кальмуса.

★ Американская фирма «Юниверсал-Фильм» ставит приключенческий фильм **«Привидение в опере»**, который в немом варианте пользовался несколько лет назад большим успехом.

★ Американская фирма **«Твентиэт Сэнчури Фокс»** выпустила в мае 7 просветительных фильмов, главным образом естественно-научного характера.

★ По вычислению французского журнала «Синемонд», в мире имеется **87.299 кинозал**, в которых было показано в 1935 г. 1.700 картин. **Число зрителей достигло в 1935 году 10 миллиардов**, а сбор составил 50 миллиардов французских франков.

ПИСЬМО в редакцию

В № 28 газеты «Кино» в информации о сценарном портфеле Мосфильм напечатано: «Сценарий О. Брика и О. Леонидова «Евгений Онегин» отклонен окончательно». Такая редакция сообщения дает основание об'яснить отклонение сценария его неудовлетворительным качеством. На самом деле, мы прекратили дальнейшую работу над «Онегиным» исключительно ввиду несогласия с тематической установкой Мосфильм, который в письме от 31 мая на наше имя так и формулирует создавшееся положение: «Представленный вами второй вариант сценария «Евгений Онегин» не удовлетворяет студию в части его тематической концепции».

О. БРИК.
О. ЛЕОНИДОВ.

ИЗВЕЩЕНИЕ

III ПЛЕНУМ ЦК СОЮЗА КИНОФОТОРАБОТНИКОВ СССР

Сегодня, в 5 часов вечера, в Большом зале Дома кино (Васильевская, 13) открывается III пленум ЦК союза кинофоторабочих.

В повестке дня пленума: 1) отчет президиума ЦК союза — докладчик председатель ЦК союза тов. **Бляхин**, отчет ревкомиссии — докладчик председатель ревкомиссии тов. **Рогожин**; 2) о состоянии стахановского движения в кинопроизводстве — докладчики: зам. начальника ГУКФ тов. **Усиевич**, директор киностудии Ленфильм тов. **Кацнельсон**, директор киностудии Мостехфильм тов. **Ковтунов**, директор киностудии Мосфильм тов. **Бабицкий**, содоклад ЦК союза тов. **Оцеп**; 3) о ходе перестройки профсоюзной работы в Днепропетровской области — докладчик уполномоченный ЦК союза по Днепропетровской области тов. **Петрусевич**, содоклад ЦК союза—тов. **Соломонин**; 4) финансовые вопросы — утверждение профбюджета на 1936 год и рассмотрение бюджета по соцстраху на 1936 год—докладчик тов. **Нашельский**.

Ответственный редактор— Г. П. ВОВСЫ
ИЗДАТЕЛЬ — Об'единенное Государственное издательство «Искусство».
РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий Мост, д. № 21/5, тел. 1-94-40.

НАКАТЧИЦА
ТРЕБУЕТСЯ ФОТО-ЛАБОРАТОРИИ.
Адрес: Рыбный п., д. 2., пом. 37.
Тел. К 0-38-12.

Киностудия **Мосфильм** приступила к формированию своей **постоянной штатной труппы.**

Заявления (желательно вместе с фото) адресовать: Москва, Пыхлиха, 54 Мосфильм, актерский отдел.

Личные переговоры там же, комн. 405 тт. В. С. Канашенок и М. М. Шлуглейт.

Трюковая с'емка

В последнее время заметно увеличилось внимание творческих работников кино к комбинированной трюковой с'емке. Существует много видов трюковой с'емки. Здесь я хочу остановиться на так называемом способе последующей дорисовки.

Принцип соединения рисунка с декорацией или натурой не нов. Он был известен еще на заре кинематографии, но в силу сложности и громоздкости технологического процесса не нашел себе широкого применения. Делалось это таким путем:

Если действие происходило на натуре, заготовленный и подогнанный под натуру рисунок ставился перед аппаратом. В рисунке, в той части, где должно было происходить действие, вырезалось отверстие, затем производилась с'емка. Экспозиция подгонялась путем подсвечивания рисунка совпадений тональности и контуров, делались соответствующие изменения в рисунке.

Каковы недочеты этого способа? Свет на рисунке подгоняется под определенные часы дня. За то время, которое понадобится для получения пробы и фотоувеличения, солнце уходит и освещение меняется. Опять требуется перестановка точки аппарата и рисунка. Если же небо слегка облачно, — с'емка почти невозможна.

Актеры за все время подгонок тональности и контуров не могут быть использованы продуктивно.

Приблизительно, то же происходит и при с'емке в павильоне. Правда, направление света не меняется, но также уходит много времени на подгонку. И все же, несмотря на все недостатки, сложность и кропотливость этого способа, — результаты давали чрезвычайно интересный эффект.

В результате ряда экспериментов мною был найден очень простой и надежный способ соединения живописи с декорацией и натурой. Разница между новым и старым способом заключается в следующем: сперва производится с'емка актера на натуре (или в павильоне) через кашэ, а затем последующая обработка переносится в мастерскую, где дорисовываются и подгоняются экспозиции и контуры.

Применяя этот способ, мы имеем возможность на месте с'емки максимально загрузить рабочее время на натуре и, как показал опыт, снять до десяти кадров в день.

Таким способом, мною впервые были сделаны в 1932 году куски для фильма «Карьера Рудди» производства Межрабпомфильм.

Способ последующей дорисовки должен найти самое широкое применение на кинопроизводстве. В частности, в исторических и фантастических фильмах дорогостоящие громоздкие декорации безусловно должны выполняться трюковым способом.

Не говоря об экономических преимуществах, этим можно достигнуть также большого художественного эффекта.

При освещении большой декорации никогда нельзя достигнуть таких световых эффектов, каких можно достигнуть живописным путем.

При постановке фантастических и сказочных фильмов фантастики легче добиться живописным путем, нежели снимать декорации, которые всегда выглядят натуралистично.

Например, для фильма «Кадженты» (по поэме Шота Руставели «Барсова кожа») мною введено было соединение актера с условным оформлением в стиле персидской миниатюры XII века, на фоне которой развертывается действие.

Опыты дали очень интересные результаты. Зритель невольно переносится в эпоху, изображенную на рисунке.

В применении к об'емной мультипликации, способ последующей дорисовки сулит не менее интересные перспективы. Совершенно очевидно, что если дорисовка хорошо соединяется с натурой и декорацией, то еще проще соединить рисунок с макетом и куклой. И необходимая условность и стиль кукольного фильма легче могут быть достигнуты рисунком, нежели натуралистическим макетом.

В настоящее время я совместно с оператором Ф. Шах работаю в НИКФИ над экспериментальными кусками на поэмы «Руслан и Людмила» по одноименной поэме Пушкина. Цель этой работы — показать возможность снимать целый фильм трюковым способом. В процессе работы мы находим новые технические приемы.

На основании опыта я пришел к убеждению, что не всегда достаточно в способе последующей дорисовки наличия, как это делалось раньше, двух экспозиций. Для оживления, придания большей жизненности кадрам, нужно вводить еще дополнительные экспозиции для облаков, воды и прочее. Для этой цели я сконструировал специальный станок, при помощи которого можно снимать по строго очерченному контуру несколько экспозиций (см. прилагаемое фото). В данном случае мы имеем три экспозиции, снятые в разных местах и в разное время: первая — декоративная подстройка — с актером снималась в павильоне, вторая — рисунок — подгонялась в мастерской и третья — вода — снималась в павильоне в небольшом корыте.

Параллельно мною была также разрешена задача искусственного увеличения глубины павильона при помощи двояковогнутой линзы. Делается это таким путем: за зажашированным об'ективом устанавливается линза, «удаляющая» об'ект с'емки в 5—6 раз (получается тот же эффект, как при рассматривании об'екта через бинокль со стороны больших стекол). После с'емки дорисовка производится в соответствующем масштабе, обычным путем. Применение двояковогнутой линзы дает возможность при наличии маленького павильона создавать иллюзию декорации больших масштабов.

И. НИКИТЧЕНКО.

Уполн. Главлита В—23100

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульв., 30.